This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Library
of the
University of Wisconsin
KOHLER ART LIBRARY

Festausgabe

zur Erinnerung an Fr. Vischers Geburtstag

den 30. Juni 1807.

Vorträge

von

Friedrich Theodor Vischer.

Für das deutsche Volk herausgegeben

von

Robert Vischer.

Erste Reihe:

Das Schöne und die Kunst.

Stuttgart und Berlin 1907.
J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger.

Das Schöne und die Kunst.

Zur Einführung in die Aesthetik.

Vorträge

von

Friedrich Theodor Vischer.

Mit seinem Bildnis.

Dritte Auflage.

MDCXL

Stuttgart und Berlin 1907.
J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger.

L. Wiffen.

folger.

Das Schöne und die Kunst.

Zur Einführung in die Aesthetik.

Vorträge

von

Friedrich Theodor Vischer.

Mit seinem Bildnis.

Dritte Auflage.

Stuttgart und Berlin 1907.
J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger.

Alle Rechte vorbehalten.

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.

141633
MAY 1 0 1910
W
·1V82
S

Vorwort des Herausgebers

zur ersten Auflage.

Endlich bin ich so weit, mit der Veröffentlichung der Vorträge meines Vaters beginnen zu können. Fast vier Jahre gingen verloren, bis ich alles dazu Nötige vollständig in der Hand hatte; und als ich die Arbeit übernehmen konnte, rückte sie leider peinlich langsam voran; der Weg schien sich ins Unendliche zu dehnen.

Wer die Natur einer solchen Aufgabe kennt, wird sich nicht darüber wundern. Hier war aber die Schwierigkeit besonders groß, und das hat seinen Grund in der Beschaffenheit des Materials.

Mein Vater lehrte nicht ablesend und nichts auswendig Gelerntes. Seit seiner Reise in Griechenland (1840) schrieb er nie mehr einen Vortrag, sondern entwarf nur eine Skizze, die im wesentlichen aus einer Disposition bestand, durchdachte sie öfters und sprach dann frei[1]). Aber diese Vorlagen wurden immer wieder verändert, ergänzt und vielfach durch neue ersetzt, zumal diejenigen ästhetischen Inhalts. Darüber äußert er sich in seiner kurzen Selbstbiographie mit folgenden Worten[2]): „Wer meine Hefte sähe, würde in ihrem Zustande das Bild meiner Mühen erkennen. Nie war ich zufrieden mit einem vermeintlichen Abschluß meines Denkens über das Geheimnis

[1]) S. Fr. Vischer, Altes und Neues, Stuttg. 1882, III, Mein Lebensgang, S. 313.

[2]) Ebenda S. 339.

des Schönen, das alte Manuskript wurde je, wenn ich die Vorlesung wieder aufnahm, ganz oder zum Teil wieder umgestoßen, neue Manuskripte haben sich mit brauchbaren Teilen der alten und Einschiebeblättern so gewirrt, daß ich im Vorstudium zu jeder Stunde keine kleine Spanne Zeit brauche, um nur aus meinen Heften zu kommen."

Der Schluß liegt auf der Hand: desto schwerer ist es für jeden anderen, sich in diesen mannigfachen, buntgemischten Ertrag eines mehr als vierzig Jahre dauernden Ringens nach Wahrheit hineinzufinden. Jedesmal, wenn ich an die Arbeit ging, mußte ich mich in seinen Heften erst mühsam orientieren.

Abstrahieren konnte ich von ihnen unter keinen Umständen, denn obwohl sich darin meist nur logisch aufgereihte Gesichtspunkte und Merkworte und nur selten satzartige Formulierungen finden, so müssen sie bei der Bearbeitung der Vorträge, die er darnach gehalten hat, doch selbstverständlich zur Grundlage genommen werden. Namentlich die Blätter aus seiner späteren Zeit haben dafür die Bedeutung eines Leitfadens, dem unbedingt zu folgen ist.

Um aber die Einzelheiten des gesprochenen Wortlauts aus der Vergangenheit herüberzuretten, brauchte ich genaue Nachschriften ehemaliger Schüler.

Was nun die Bearbeitung der Vorträge ästhetischen Inhalts betrifft, so erfuhr ich von mehr als e i n e r Seite dankenswerte Hilfe.

Herr A. Tobler von Lutzenberg (im Kanton Appenzell, derzeit wohnhaft zu Wolfhalden, ebendort) hat mir (zu Ende des Jahres 1890) seine großenteils wörtlichen Stenogramme von 1882 und 1883 vollständig zur Verfügung gestellt. Sie waren für mich von besonderer Wichtigkeit, weil sie die Frucht ungewöhnlicher Sorgfalt und Ausdauer sind und weil sie aus den genannten Jahren stammen, also zeigen, wie mein Vater in seiner letzten Zeit über das Schöne dachte. Um sie zu meinem Behufe nutzbar zu machen, ließ ich sie durch Herrn Lehrer Hartmann in Zürich dechiffrieren.

Derselben Zeit gehören die trefflichen, vielfach gleichfalls ganz wortgemäßen Kurrentnachschriften von Herrn Präzeptor Bubeck in Stuttgart an. Sie dienten mir zum Ersatz für Lücken und Dunkelheiten in den zuvor genannten Stenogrammen.

Sehr zu statten kam mir ferner ein äußerst gediegenes Manuskript von Herrn Professor O. Güntter (ebendort). Es enthält, von ihm selbst aus seinen Stenogrammen von 1876/77 umgeschrieben, die beiden ersten Teile dieser Kollegien, nämlich die grundlegenden Erörterungen und die Lehre von den bildenden Künsten. An diese Vorlage hielt ich mich, wo sie im Inhalt reicher und im Ausdruck der jüngeren vorzuziehen ist.

Zur Einleitung benützte ich auch die vorzüglichen, aus der ersten Hälfte der sechziger Jahre stammenden Nachschriften, die mir zwei alte Freunde, Professor Richard Weltrich und Dr. Emil Schauberg in München, beigesteuert haben.

Ueberdies dienten mir meine eignen Notizen (vom Winter 1866/67).

Die an sich so sehr willkommene Mehrzahl von Hilfsmitteln und ihre Ungleichheit hatte nun aber zur Folge, daß ich um so mehr aufgehalten wurde. Da die Schülerhefte nicht alle aus derselben Zeit sind und obendrein mit den verschiedenen Vorlagen meines Vaters zu kontrolieren waren, so bewegte sich meine Arbeit in einem fortgesetzten Zickzack. Immer wieder war vergleichend zu prüfen, zu wählen, zu tauschen und der abgerissene Faden anzuknüpfen.

Was ich gebe, ist also vielfach ein mühevoll zusammengesetztes Mosaik. Aber jeder, dem ich es bisher zeigte, sagte mir: es ist ein Bild, dem man keineswegs ansieht, auf welche Geduldprobe du bei der Ausführung gestellt warst. Und wie ich einiges einem größeren Kreise vorlas, hatten alle den Eindruck, als ob das ein volles Werk des Augenblicks und einfach einem rasch geschriebenen Kollegienheft entnommen wäre. Niemand spürte, wie viel da zu thun war, bis das Schiff in Gang kam.

Daß es gelingen werde, erschien während der Arbeit immer

sicherer, und dies ermutigte mich bei ihrem beständigen Hin und Her. Wo hier etwas fehlte, gab es dort Ersatz. Zeitlich weit getrennte Aussprüche fügten sich organisch zusammen wie Glieder eines Körpers; und so kam schließlich ein Ganzes zu stande, dem es keineswegs an natürlicher Einheit mangelt.

Es ist selbstverständlich, daß ich den originalen Wortlaut möglichst festhielt, jedoch wer erkennt, welch ein Unterschied zwischen mündlicher und schriftlicher Ausdrucksweise besteht, der wird auch begreifen, daß hier unvermeidlich so manches zu ändern war. Um solche Vorträge, die nicht vom Redner selbst fixiert sind, für den Druck geeignet zu machen, gibt es viel mehr zu thun, als ein Unerfahrener voraussetzt. Ich hielt mir aber dabei stets den Charakter der Rede gegenwärtig und war immer darauf bedacht, daß die individuelle Sprechweise meines Vaters durch keinen fremden Bestandteil verdeckt werde.

„Eine Rede ist ein für allemal keine Schreibe." Das steht im Vorwort zu seinem Vortrag „Der Krieg und die Künste"[1]). Er war grundsätzlich dagegen, Reden drucken zu lassen. Nur ausnahmsweise entschloß er sich dazu, um sich zu rechtfertigen, und auf besonderen Wunsch von Freunden. Hier zwar haben wir es mit Lehrvorträgen zu thun, die schon als solche, um ihres Inhalts willen, verdienen, typographisch verbreitet zu werden. Allein sie kamen oft Reden sehr nahe, und was hier vorliegt, ist durchaus als mündliche Aeußerung zu verstehen, die nur für sein Auditorium bestimmt war. Man muß daher beim Lesen innerlich zuhören, muß im Geiste unter seinen Schülern sitzen. Er sah es ungern, wenn sie nachschrieben, wollte zu hergewendeten Gesichtern reden wie in einem Gespräch. Mit dem, was er sagte, gehörte untrennbar zusammen seine Persönlichkeit, sein Antlitz, sein Blick, die Art, wie er dastand, sich hielt und bewegte, wie seine Worte zur Seele klangen, wie er mit seinem ganzen Selbst dabei war. Das muß die Vorstellung sich ergänzen; und nur die ehemaligen Schüler sind

1) Stuttgart, W. Spemann, 1872, S. XIII, XIV.

dazu fähig. Das ersteht nicht wieder. Einzig die Wortfügung seiner Redeweise vermag ich zu geben. Es ist ein armer Rest, aber es liegt viel darin, und ich denke, in der Wirkung auf den Leser müßte doch ein Reflex aufleuchten von der einstigen Wirkung auf den Hörer[1]).

„Wer weiß, was er unter einer Rede zu verstehen hat, dem brauche ich nicht erst zu beweisen, daß hier die Form ebenso wesentlich als der Inhalt, ja von ihm gar nicht zu trennen ist. Form aber heißt nicht nur Aufbau, Darstellungsweise, Stil, sondern namentlich und recht ausdrücklich ist dabei an die lebendige Stimme zu denken. Eine Rede wirkt durch dies sinnliche Medium, sie lebt nur in ihm. Alles muß darauf berechnet, von dem Gesichtspunkte aus überdacht sein, wie es durch das Gehör an Gefühl und Phantasie gelangen, wie es auf diesem Wege den ganzen Menschen ergreifen soll." So äußert sich mein Vater selbst an der bereits genannten Stelle[2]). Ich verweise hier darauf, weil er, namentlich in seinen späteren Jahren, diese Forderung mehr und mehr auch an seine akademischen Vorträge stellte; sie kamen seit 1866 oft fast dem Charakter von Reden gleich. Doch nicht so, daß sie deshalb die Sphäre wissenschaftlicher Unterweisung im Ton überschritten hätten. Man könnte viel eher sagen, daß der schlicht menschliche Grundzug, der ihnen immer eigen war, mit seinem zunehmenden Alter noch mehr hervortrat; sein Sprechen auf dem Katheder war nun zuweilen auch wie ein freundliches Geleiten, Helfen, Beraten; und so gründlich er vorbereitet sein mochte, er improvisierte dann doch, seine Worte hatten doch die volle Frische des Moments. Denn stets las er in den Augen der vor ihm Sitzenden; er dachte mit ihnen, es war ihm durchaus eine gemeinsame Angelegenheit. Daher die debattierende Art, die Fragen und Antworten, Einwürfe und Entgegnungen.

---

[1]) „Es gibt doch auch ein inneres Gehör, und es gibt da und dort einen guten Vorleser." Ebenda S. XII.

[2]) S. VI.

Nun liegt es bekanntlich in der Natur mündlicher Lehre, früher Erledigtes zum Zweck der Anknüpfung eines neuen Gedankens wieder aufzunehmen und variierend in Erinnerung zu bringen. Das ist nötig, und es hat nichts gegen sich, denn das gesprochene Wort verklingt. Wo aber schwarz auf weiß, „im Raum sichtbar", vor uns steht und „vor der prüfenden Betrachtung verweilt" [1]), was im Laufe der Zeit, in einer sich durch Wochen und Monate erstreckenden, immer wieder unterbrochenen Reihe von Stunden gesprochen wurde, da nehmen sich die Wiederholungen nicht gut aus. Ich habe nun zwar manche gestrichen oder doch gekürzt, aber es war nicht möglich, alle zu beseitigen, dem originalen Gedankengang wäre sonst allzusehr Gewalt angethan worden. Ich hoffe indessen, die redemäßige Unmittelbarkeit des Ausdrucks werde die strengen Ansprüche, die man sonst an die Komposition eines Buches macht, hier nicht aufkommen lassen.

Es erscheinen hiemit nur die beiden ersten, allgemeinen Teile der Aesthetik in der Fassung, wie sie mein Vater seit ca. 1870 der Lehre von den einzelnen Künsten vorauszuschicken pflegte. Ich gewann im Laufe meiner Arbeit die Ueberzeugung, daß ich mich darauf zu beschränken habe, denn das Folgende, nämlich die Lehre vom Wesen der Architektur, Plastik, Malerei, Musik und Poesie, unterscheidet sich im Inhalte doch nur unerheblich vom dritten Teil des mehrbändigen Buches, das mein Vater 1846 begonnen und 1857 vollendet hat [2]). Von diesem wird im Cotta'schen Verlag nach Herausgabe seiner Vorträge über neuere deutsche Poesie eine zweite Auflage erscheinen.

Beide Werke, das wuchtige alte und das leichter bewegte neue, das ich hier zu Tage fördere, werfen ihre Strahlen ineinander und dienen sich gegenseitig zum Ersatz. Mit dem neuen zwar wird Vieles und Wesentliches in den ersten beiden Teilen des alten aufgehoben und anders gewendet, aber die

[1]) A. a. O. S. X.
[2]) Stuttgart, C. Mäcken.

Lehre vom Naturschönen im alten behält ihren bleibenden Wert und namentlich die Lehre von der Phantasie.

Diese nimmt hier bloß 18 Seiten ein, während sie dort 13 Bogen stark ist. Allein auch im Uebrigen handelt ja das vorliegende Buch doch hauptsächlich und immer wieder von der subjektiven Ursache der Kunst, und es kann mit gutem Recht eine Psychologie des Schönen genannt werden. Nur die Phantasie im engeren Sinne, die entschiedene Gestaltungskraft, ihre Arten, ihre Grade und ihren Bezug zur Geschichte hat hier mein Vater möglichst kurz behandelt, und das erklärt sich aus dem besonderen Zwecke seiner späteren Lehrweise. Er wollte desto rascher ins Konkrete, in die Welt der Künste gelangen, und da holte er dann vollauf herein, was er sich zu Anfang versagt hatte. Aber obgleich er also die beiden ersten, allgemeinen Abschnitte nur als Vorbereitung und die folgenden als Hauptsache behandelte, so brauchte er im Jahre 1882 zu diesen Prolegomena doch mehr als ein Semester (21. April bis 9. November), und sie bilden doch ein rundes Ganzes, das für sich zu nehmen ist. Sie geben eine höchst klare, bei aller Strenge durchaus lebensfrische und volkstümliche Vorstellung von seinen in so langem Forschen ausgeklärten Gedanken über das Wesen des Schönen und der Kunst; und sie eignen sich daher in ganz besonderem Grade, den Anfänger in die Aesthetik einzuführen.

Es sind schon mehr als zwei Jahre her, daß ich mit dieser Arbeit fertig wurde. Aber damals war es noch überhaupt zweifelhaft, wie die Herausgabe der Vorträge bewerkstelligt werden solle. Und als es zur Bestimmung der einzelnen Punkte kam, mußte ich zugeben, daß zum Anfang womöglich etwas erscheinen sollte, das den Kennern der Schriften meines Vaters besonders viel Neues bringt. Ich ging daher an seine Vorträge über Shakespeare. Das ist aber eine ungleich größere Stoffmasse, und ich gelange damit erst jetzt zu Ende, obgleich ich, dank einem Urlaub, anderthalb Jahre lang von einem Teil meiner Amtspflichten entbunden war.

Aus diesem Grunde und weil mir daran liegt, endlich zu zeigen, daß ich nicht müßig war, soll nun die gesprochene Aesthetik doch den Vorlauf haben. Das Vollschiff aber, das den Namen des großen Engländers führt, wird binnen kurzem folgen.

Die Bereitwilligkeit der Verleger ermöglicht mir auch, ein gut getroffenes Bildnis meines Vaters von 1886, nach einer Aufnahme von H. Brandseph in Stuttgart, beizugeben.

Göttingen den 24. Oktober 1897.

Robert Vischer.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Vorwort des Herausgebers zur ersten Auflage . . . . . V—XII
Einleitung . . . . . 1—23

Erster Teil.

Ueber die allgemeinen ästhetischen Begriffe.

§ 1. Ursprünglicher Sinn der Worte „ästhetisch" und „schön" . 24. 25
Bezeichnungen anderer Sprachen 26
Umfassende Bedeutung in der Wissenschaft 26. 27

§ 2. Das Schöne ein, zunächst ganz sinnlicher, Kontakt des Auffassenden mit einem sinnenfälligen, also individuellen Gegenstand . . . . . 27—30
Die damit verbundene Lust zunächst ebenfalls, doch nicht nur eine sinnliche. Objektivität 31. 32
Das Angenehme 31. 32
Die dumpferen Sinne (Tastgefühl, Geschmack, Geruch) . . 33. 34
Gesicht und Gehör die wahren Organe des Schönen . . . 34. 35
Die dumpferen Sinne in der Phantasie 36. 37

§ 3. Zwecklosigkeit des Schönen 37
Kein praktisches Interesse . . . . . 37—43
Kein theoretisches Interesse . . . . . 43—46
Reine Anschauung . . . . . 46—48

§ 4. Ihr Bezug auf das Wie 48
Distanz. Bildwirkung 49. 50
Schein. Erscheinung 51
Wesen der Form. Das künstlerische Denken . . . . . 51—54
Die ästhetische Form nicht bloß quantitativ wie die mathematische . . . . . 54—56
Die Lehre der Formalisten . . . . . 56—60
Einheit von Gehalt und Form 60

§ 5. Das Verhältnis zwischen beiden 61
Stoff als Materie und Material 62
Stoff als Gegenstand, Sujet 63
Stoff als Lebensgehalt 63
Auffassung und Umbildung des Lebensgehalts . . . . . 63—66

		Seite
	Die ästhetische Form wesentlich qualitativ und von freiem Leben durchdrungen	66—68
	Formsymbolik	69
	Selbstversetzung. „Einfühlung" in bloße Formen	70. 71
	Ausdruck der Töne, Versmaße	71—73
	Geistiger Schein des Lichts, der Farben	74. 75
	Landschaftsmalerei	75
	Gefühlswerte von Stoffqualitäten, Klangfarben	76
	Das Was ganz im Wie	76—78
	Mimik	78—80
	Uebertragene Mimik	81
	Reine Einheit idealer und sinnlicher Lust	81
	Interesseloses Interesse	82. 83
	Inhaltsvoller Schein	83
	Wahrheitsvolle Täuschung	83. 84
	Freie Leidenschaft	84—86
	Ernst ohne Ernst, Affekt ohne Affekt	86. 87
	Spiel. Schiller	88—90
§ 6.	Der ästhetische Gehalt stets der Mensch	90
	Beseelung, Personifikation, Vergöttlichung der unbeseelten Natur, Vergeistigen des bloß Körperlichen	91—97
	Versinnlichen des Geistigen, Personifikation von Stimmungen	97. 98
	Aufhebung des Weltgegensatzes: Geist und Natur	98. 99
§ 7.	Mangelloser Ausdruck des Lebensgehalts	100. 101
	Modifikation des Begriffs	101. 102
	Individualität	102
	Das Gattungsmäßige und das Besondere	103—105
	Idealismus und Realismus	107
	Der Begriff Vollkommenheit und das ästhetische Denken in Formen	107—109
	Die Natur als Stufenbau	108—110
	Der natürliche und der ästhetische Wert	110—112
	Idee	112. 113
	Höhe des Gehalts und Höhe der Kunst	113. 114
	Das ethische Genie	114. 115
§ 8.	Das Schöne als Formgesetzlichkeit	115
	Einheit in der Vielheit	116
	Bestimmte äußere Begrenzung	116—118
	Maß im Raum	118. 119
	Maß in der Zeit	119
	Maß in der Kraft	119
	Klare Teilung des Vielen	120. 121
	Regelmäßigkeit	121—124
	Symmetrie	124—126
	Proportion	126—128
	Harmonie als ein das Qualitative, Lebendige mit dem Quantitativen, mathematisch Bestimmbaren in sich schließender Begriff	128 ff.
	Konsonanz und ihre seelische Vertiefung	129. 130
	Organische Zusammengehörigkeit	131. 132

		Seite
	Das Unmeßbare im Schönen	133. 134
	Kontrast	134—139
	Vorbereitung und Lösung	139
	Das Schöne ist also sinnenfällige, ausdrucksvoll harmonische Form	140
	Die Lücke in dieser Bestimmung	141
	Andere Definitionen	141. 142
	Die durch das Schöne erweckte Ahnung eines harmonischen Weltalls	143 ff.
	Das Vollkommene im Leben und in der Kunst	143—147
	Der dem ästhetischen Lustgefühl eigene Charakter der Unendlichkeit	147 ff.
	Eingleichung der menschlichen Doppelnatur	147—150
	Zusammenfallen des Sinnlichen und des Geistigen	150. 151
	Sehen und Idealisieren	151
§ 9.	Stellung des Schönen oder der Kunst im Idealgebiet	152 ff.
	Die Religion	153. 154
	Die positive Religion und ihre Bildlichkeit (Mythus und Symbol)	154—157
	Ihr Bezug zur Kunst	157. 158
	Künstlerische und fromme Anschauung	158. 159
	Die ästhetische Veredlung des Menschen und ihre notwendigen Grenzen. Schiller	160. 161
	Die Philosophie. Das ganz abstrakte Denken über den Urgrund der Dinge	162—165
	Kunst und Philosophie	166. 167
	Das ethische Gebiet	167
	Sein Verhältnis zum ästhetischen. Kunst und Moral	167—171
	Schönheit und Wahrheit	172. 173
§ 10.	Das Häßliche	173. 174
	Das Häßliche in der Kunst	174. 175
	Bewirkung einer durch Unlust vermittelten Lust	175
	Das Erhabene	175. 176
	Das Erhabene im Raum	177
	Das Erhabene in der Zeit	177
	Das Erhabene in der Kraft	177. 178
	Das Erhabene in der menschlichen Persönlichkeit	178. 179
	Würde	179
	Das erhaben Böse, Furchtbare	179. 180
	Das Tragische	180
	Das Komische	180 ff.
	Seine Hauptformen	188 ff.
	Das Burleske	188. 189
	Der Witz	189—191
	Der Humor	191. 192
	Das einfach Schöne. Die Anmut	192—194
	Harmlose Grazie	194
	Das Hübsche, Elegante, Zierliche, Niedliche	194. 195
	Verbindungen	195—199
§ 11.	Scheinbare Objektivität des Naturschönen	199—201
	Seine Vorzüge gegenüber der Kunst	201—203

Seite

Seine Mängel . . . . . 203—206
Verklärung, Umbildung, Ergänzung durch die äſthetiſche Auffaſſung . . . . . 206—208
Das Vermögen der Phantaſie 208. 209
Plato. Die Urbilder . . . . . 210—212
Bedeutung des Wortes Phantaſie 212
Ihre Grundlage, die Anſchauung 212. 213
Die Einbildungskraft. Traum 213. 214
Die eigentliche, künſtleriſche Phantaſie . . . . . 214—216
Ihre Auffaſſungsarten 216. 217
Ihre Grade. Talent und Genie 217
Ihr hiſtoriſches Pigment 217. 218

§ 12. Die allgemeine Phantaſie 218. 219
Poſitive Religion. Mythus. Sage. Anekdote . . . 219
Die beſondere Phantaſie 220
Ihre Schuld gegen die allgemeine 221
Ihre Abhängigkeit von der Stimmung 222
Ihre Schaffenspflicht 222
Ihre Schuld vor der Natur 222. 223

Zweiter Teil.

Die Kunſt überhaupt.

§ 1. Darſtellung des Phantaſiebildes mit rohem und totem Material 224. 225
Die Sprache und der Dichter 225. 226
Ausnahmen: . . . . . 226 ff.
Lebende Bilder 227
Tiere auf der Bühne 227
Gartenkunſt 227. 228
Vokalmuſik 228
Schauſpielkunſt 229
Schwierigkeit der Stoffbearbeitung 229. 230
Das Lernen 230. 231
Das Unlernbare 231. 232
Wechſelwirkung zwiſchen Technik und Phantaſie 232. 233

§ 2. Uebergang zur Ausführung. Der Entwurf 234
Komponieren, Ordnen, Klären . . . . . 235 ff.
Harmoniſieren . . . . . 235—237
Wirkung durch Kontraſte . . . . . 237—239
Alles dies unter dem Befehl der Phantaſie 240
Ausführung ins Einzelne . . . . . 240 ff.
Unzulänglichkeit der Erinnerung 241
Notwendigkeit des Rückblicks zur Natur 241. 242
Intuition und Studium 242
Modell und Innenbild 242. 243
Die Natur in ihrer Lebensfriſche und Wahrheit bleibt Vorbild und Korrektiv der Kunſt . . . . . 244—246
Die Streitfrage über die Nachahmung . . . . . 246 ff.

Seite

Aristoteles . . . . . 246—248
Batteux, Diderot 248. 249
Rumohr 249. 250
Schelling 250
A. Dürer 250
Goethe 250. 251
Photographische und künstlerische Wahrheit 251. 252
Danneckers Schiller 252
Raphaels certa idea 252. 253

§ 3. Das Wesen der wirklichen Ausführung . . . . . 253 ff.
Volkskunst 253. 254
Uebung und Schulung als Erfordernis wahrer Kunst . . 254
Formenkenntnis und Technik 254
Unterricht an Lehrstätten 255
Einführung in die Hilfswissenschaften der Kunst . . . 255
Muster 255
Akademien 256
Dilettantismus 256. 257
Meisterschaft 257
Mühelosigkeit ihres Schaffens 257
Ihr Werk wie ein Naturgebilde und doch etwas Ideales, willkürlos, selbständig und selbstverständlich 258. 259
Korrektheit 259. 260
Virtuosität . . . . . 260—263
Manier 263
Auffassungsart 263. 264
Manierismus, Subjektivität des engeren Talents in ihrer gewohnheitsmäßigen Ausdrucksweise. Jean Paul, Heinrich Heine 264. 265
Manierierte Maler . . . . . 265—267
Stil . . . . . 267 ff.
Die verschiedenen Bedeutungen des Worts 267
Eigentümlichkeit 267
Großheit der Auffassung. Persönliche Wucht 268
Herausstellung des Wesentlichen am Gegenstand. Rottmann 268. 269
Stil im Kunstgewerbe 269
Stil in der Architektur 269
Erhöhung der Formen. Schröder, Phidias, Lysippos, Michelangelo, Goethe, Schiller . . . . . 270—273
Befolgung der Gesetze der angewandten Kunst . . . 273
Stoffgerechte Behandlung 273. 274
Stil im unpersönlichen Sinn 274
Stilisieren 274
Geometrisches Stilisieren 275
Antikisieren 275. 276
Schönmalerei 276
Direktes und indirektes Idealisieren . . . . . 276—280
Stil im historischen Sinn . . . . . 280—282
Die Epochen der griechischen Kunst . . . . . 283—286

§ 4. Die Teilung der Kunst in Künste . . . . . 286 ff.
Ihr nächster Grund: Die Ausschließlichkeit des Mate-

Seite

rials und die darin begründete Isolierung auf eine Seite der Erscheinungswelt 287. 288
Die Befreiung vom Material in der Poesie 289
Die Prinzipien wissenschaftlicher Anordnung der Künste . 289—291
Die in der inneren Ursache der Teilung begründete Dreigliederung: bildende Kunst, Musik, Poesie . . 293—296
Die Untereinteilung 296. 297
Die innere Einheit der Künste 297
Ihre Verwandtschaft 297. 298
Hegels und Weißes Anordnung 298. 299
Das praktische Wechselverhältnis der Künste 300
Anlehnungen 300
Entlehnungen 300
Verbindungen 301
Theater. Oper. R. Wagner 302

§ 5. Die Verzweigungen der Künste und ihre Gründe . . . 302. 303
Die Zweige der Poesie 303. 304
Die unfreien oder anhängenden Künste . . . . . 304—308

Einleitung.

In ein glänzendes Reich des Lichts führt uns die Wissenschaft der Aesthetik; es verknüpft sich mit ihrem Gegenstande das Gefühl reinster Freude. Vom Schönen wird jeder erquickt; die Liebe zu ihm ist allen angeboren; es hat keine Feinde.

Man sollte also meinen, das Schöne finde lauter offene Türen. Aber nein: wenigstens abgeneigt sind ihm religiöse Eiferer und moralische Rigoristen. Und wie verhalten sich die nur materiell Gesinnten? Wir haben Achtung für den realistischen Geist unserer Zeit, stellen uns nicht unter die Reihe derer, die ihre Richtung auf die Stoffwelt ohne weiteres bekämpfen. Realismus heißt ja noch nicht Materialismus. Es ist etwas Großes, die Materie zu bezwingen. Sie bringt Wohlstand und damit Unabhängigkeit. Aber wahr ist auch: sie rächt sich oft durch Ansteckung mit dem Erdigen ihres Charakters; der ihr zugewandte Sinn verfällt leicht in trocknen Ernst und trivialen Genuß, er verschließt sich dem Schönen und läßt es so nebenhergehen.

Oft hört man, das Schöne habe keinen Zweck, sei nur Luxus, wolle in der Welt nicht nützen, nicht belehren; und aus dieser Anschauung erwachsen ihm Gegner. Nun wohl, in ihrem Sinn genommen, ist es Luxus. Zur Not ließe sich's auch ohne das Schöne leben. Aber wie? Wäre das Leben dann noch der Mühe wert? Wär's erträglich?

Und ist das Schöne nicht allerorten verbreitet? Erscheint es uns nicht rings in der Natur? Wallt es nicht in der blauen Luft? Rauscht und wogt es nicht im Wasser? Tritt es nicht hervor in der Gestalt der Pflanze, des Tiers, des Menschen? Wirkt es im menschlichen Schaffen nicht von selbst, mit innerer Notwendigkeit? Nicht nur aus den Werken freier Kunst blüht es uns entgegen. Kein Geräte, kein Gefäß, kein Zimmer, kein Kleid ist ohne einen Anflug des Schönen. Es rankt sich allerorten um das Nützliche, sproßt als Ornament aus der trocknen Kernform des Gebäudes, umsäumt die struktiven Glieder als Blatt, Blume, Stab, Welle, Band, Rolle; es veredelt in grenzenloser Ausbreitung und immer von neuem das bloß Taugliche und vom Bedürfnis Gebotene.

Und weiter! Fragen wir uns, ob das Schöne nicht ungesucht im Leben doch Zwecke erreiche! Freilich unmittelbar praktisch kann dies nicht geschehen, denn es ist bloßer Schein; seine tieferen sittlich-politischen Wirkungen können nur indirekt eintreten. Aber wie stark sind sie doch! Suchen wir uns vorzustellen, was die Völker wären ohne seine Macht! Wo blieben die Griechen ohne Homer, Aeschylos, Sophokles, Phidias? Wo die Italiener ohne Dante, Raphael, Michelangelo? Wie können wir uns die Engländer denken ohne Shakespeare, die Deutschen ohne die Strahlen aus den Lichtquellen Lessing, Goethe und Schiller?

Aber auch wenn wir nach der Wurzel sehen, finden wir den tiefsten Zusammenhang. Das Schöne zieht seinen Saft aus dem ganzen Leben; seine Nahrung ist die beste Substanz des Volkstums. Nur aus Kraft kann Kunst erwachsen.

Die von ihrer Weihe strahlende Größe Athens entsprang aus den Befreiungskämpfen gegen die Perser. Auch wenn eine Nation sinkt, wie z. B. die spanische im 17. Jahrhundert, kann der Geist noch in ihr wirken und die Blüte der Kunst hervorbringen. Selbst Werdendes kann sich im Schönen offenbaren: als wir noch nichts waren, da wurde doch unser deutsches Dichterpaar geboren von der Volkskraft, die eine Zukunft in sich barg. Das Schöne steht also nicht in der Luft.

Wir treiben keine Schöngeisterei, die nur die gefällige Form, nicht den rechten Kern will und den Lebensernst nicht achtet. Mancher mag Scheue vor der Aesthetik haben in der Meinung, als sei das, womit sie sich beschäftigt, nur etwas Weichliches, ein bloßes Schaumgebilde, als gebe es in diesem Revier nur schlaffes, süßliches Zeug, lyrisches Gezwitscher, leeren Effekt, dünne Produkte einer saftlosen Grazie und als könne sie daher selbst nur ein Naschen, ein leeres Spiel, ein müßiges Gerede sein. Wohl gleicht das Schöne oft einer zarten Blume, aber das Liebliche ist nur eine Schwester des Erhabenen; und das echt Schöne ist doch groß und fest, beharrlichen Geistes, männlich und mit Kraft gepanzert; es ist zwar Schein, aber Schein, aus dem etwas hervorstrahlt; ein bescheidener Schatten, der nichts anspricht zu verändern, aber Mark des Lebens. Die großen Künstler der Nationen waren keine Schöngeister; sie goßen jene erhabenen Schauer in die Seelen, womit uns die tiefsten Momente des Daseins erfassen. Mild, rührend, schmelzend sind die Poesien eines Goethe, aber sehe einer den inneren Gehalt des Mannes an: er ist geschmiedet wie aus dem härtesten Stahl. Da das Schöne nur *so* gesund ist, hat es auch eine Gewalt. Nein, nicht überflüssig ist das Schöne; wir können ihm nicht entfliehen; es ist nicht *neben* dem Leben, sondern mitten darin, alles erfüllend; es umgibt uns wie Luft, wie Wasser, worin wir baden; es ist eine große Wahrheit, eine *Macht*. Sie ruft: Du mußt mich haben, du Mensch, denn ich will dich bilden!

Wahrhafte Bildung bringt nur das Schöne, weil es allein den sonst verstümmelten, nach Natur- und Geistseite zerrissenen Menschen einigt. Es muß uns mit seinen Reizen durchdringen, wenn sich das eigentliche Wesen in uns entwickeln soll. Ganze Menschen werden wir nur durch die Kunst. Das lateinische Sprichwort von der *Wissenschaft*: emollit mores, nec sinit esse ferocem ist nur halb wahr, denn sie ist abstrakt und mühsam; wer sich nicht hineinarbeitet, dem bleiben ihre Werke Hieroglyphen; und die natürliche Teilung ihrer Arbeit führt zur Einseitigkeit.

Der Wert, den der Gegenstand der Aesthetik: das Schöne vor dem Inhalt der Wissenschaften voraus hat, und der eigentliche Grund seiner unvergleichlichen Wirkung liegt darin, daß es unmittelbar verständliche Bedeutung hat, daß es ebensosehr für Sinn und Nerv wie für Geist und Gemüt vorhanden ist.

Und was das Leben, der Staat, die Gesellschaft, das Gesetz fordert, bedrückt uns nicht in dieser Sphäre, denn das Schöne entbindet, indem es anzieht; es reizt, stärkt, erhebt ohne jede praktische Beziehung. Es löst uns von dem Drang und Zwang des Sollens, denn es stellt den Endzweck der Welt als erreicht dar und zeigt das Leben im Glanze der Vollkommenheit. Selbst Kampf und Leiden verklärt sich im idealen Scheine zum Triumph.

Diese Lösung von der Pein der unerreichten, hastig erstrebten Zwecke ist wesentlich eine Einigung. Die Pein schwindet, weil die Gegensätze als verbunden und ineinandergeglichen dargestellt werden. Die Lösung ist aber ebendaher auch im anschauenden Subjekt eine Einigung der Kräfte. Das Schöne, habe ich gesagt, stellt aus dem geteilten Menschen den ganzen wieder her; es läßt ihn die volle Uebereinstimmung seines Wesens mit sich selbst und mit der Welt genießen. Durch das wirkliche Leben zieht sich der Zwiespalt zwischen Materiellem und Geistigem, Sinnenglück und Seelenfreude, Form und Inhalt, Natur und Vernunft, Selbstliebe und Liebe zur Menschheit, Freiheit und Ordnung. Das Schöne bringt Frieden. Sein Bilden ist in diesem Sinn ein Binden und Zusammenbauen. Wie die Kraft, woraus es entspringt, harmonisch ist und zum Einklang bringt, so ist es eine allgemein menschliche Angelegenheit und gründet Harmonie im Leben. Es herrscht überall. Jede Sphäre hat einen Bezug zu ihm. Jede hat freilich wieder etwas, das sie von der anderen ausschließt. Alle aber sind im rein Menschlichen versöhnt; und bei der großen Teilung der Arbeit liegt darin eine um so tiefere Erquickung.

Sämtliche Wissenschaften berühren sich mit diesem Reiche.

Prüfstein einer philosophischen Weltanschauung ist es, ob sie das Schöne zu erklären weiß. Der Philologe hat es auf der höchsten Stufe mit Poesie zu thun, der Historiker muß in der Kunst den Gipfel des Kulturzustandes erkennen. Der Naturforscher fragt nicht nach Schönheit, aber indem er untersucht, woraus die Dinge bestehen, wie sie zusammenhängen und welchen Gesetzen sie unterliegen, kommt er zuletzt auf einen Punkt, wo die Aesthetik eintritt. Beide Wissenschaften haben sich viel zu sagen. Der Physiologe studiert den Prozeß des Hörens und Sehens; und das führt ihn zur Tonlehre und Musik, führt ihn zur Lehre von den Farben und ihrer Harmonie; womit sich auch der Chemiker befaßt. — Und in der Religion, welch ungeheure Bedeutung hat hier die Phantasie, das Organ des Schönen! Im Gegensatze zu ihr will sie zwar das Sinnliche im Menschen nicht aufheben oder vernachlässigen, sondern verklären und fortbilden; doch ohne sie entstehen weder Religionen noch werden sie verstanden. — Dann weiter! Gehört nicht zu einer tieferen Auffassung des Staates die Einsicht, daß die Pflege der Kunst ein integrierender Bestandteil der Verwaltung ist? Der Jurist begegnet dem Schönen in den sinnbildlichen Rechtsgebräuchen. Im Kriminalrecht wird es ihm zu statten kommen, wenn er dramatisch empfänglich ist. — Endlich die technische Praxis. Wir haben uns schon erinnert, wie sie in Kunst übergeht, auch wo es ihr nicht darum zu thun ist. Und so wird sich auch der Ingenieur nicht immer über die Frage der ästhetischen Wirkung hinwegsetzen können. Sogar die doch gewiß eckige, prosaische, rein auf den Gebrauch angelegte Maschine bleibt dem Schönen nicht ganz entzogen. Sein Band schlingt sich überall durch; und der Mensch sucht es, weil er Harmonie sucht. Es hebt die Trennung der Stände, der Kultursphären, der Berufsarten, der Charaktere auf, es streift allen Beschäftigungen ihre Einseitigkeit ab, denn alle suchen die Mitte der Menschheit, die Einheit der geteilten Kräfte: indem sie sich auf besondere Zwecke werfen, fühlen sie eben hierin ihren Mangel, daher lieben sie den seligen Schein, womit das Schöne das ganze Leben erst zum Einklang bringt.

Doch wir sind nicht hier um zu genießen, sondern um einem wissenschaftlichen Zweck zu dienen. Es ist eine schwere Aufgabe, an die wir gehen. Wer sich mit Aesthetik beschäftigen, wer das Schöne und die Kunst auch *begreifen* will, darf Gegenstand und Erkenntnis desselben nicht verwechseln. Der Gegenstand, nämlich die Welt des Schönen, ist heiter, unmittelbar und mühelos einleuchtend, oder doch wohlthätig anspannend. Der Versuch aber, das Wesen dieses Gegenstandes zu erkennen, ist ernste, mühsame Arbeit, deren Schwierigkeit von Stufe zu Stufe wächst.

Streng denken ist wohl die höchste unter allen Leistungen des menschlichen Geistes. Aber wer verschlösse sich der Einsicht, daß das Schöne an sich nicht ganz zu erkennen ist? Du wirst ein echtes Kunstwerk nie ganz analysieren können, es bleibt ein unauflösbares Geheimnis zurück. Könnte man alles in Begriffe fassen, wofür brauchten wir dann noch das Kunstwerk? Dann wären ja Worte ein Ersatz dafür. Das sagen wir uns selbst; und ein radikaler Gegner aller Aesthetik behauptet nun einfach: Wissenschaft des Schönen ist also unmöglich.

Er wird sich auch darauf berufen, daß wir selbst, wenn wir das Schöne anschauen oder erzeugen, in einer *Stimmung* sind, deren letzte Gründe sich nicht angeben lassen. Wer will erklären, warum z. B. eine Landschaft diese oder jene Gemütsstimmung in uns hervorruft? Das Schöne entsteht nicht durch Reflexion, sondern durch Begeisterung, θεία μανία. Im ersten Wurf schon kommt das Bild dem Künstler ganz plötzlich, gleich einem Traumgesicht steigt es ihm auf aus den Tiefen des Unbewußten. Wie will man mit dem Senkblei des Begriffs dahinabreichen? Du wirst das Geheimnis der Kraft, die das Schöne schafft, nie und nimmer ergründen.

Und endlich wird der Gegner sagen: das Schöne wirkt auch auf verschiedene Menschen verschieden. Giebt es nun keine gemeinsame Ansicht über das, was schön ist, so können wir das Objekt ja gar nicht fassen.

Nehmen wir diese Einwände der Reihe nach auf!

Gegen die Möglichkeit einer Wissenschaft des Schönen wird

vor allem angeführt die Unergründlichkeit des Kunstwerks. Sie hat, sagt man, ihren Grund darin, daß es unersetzlich ist; Worte, Begriffe können kein Surrogat dafür sein; für das Schöne kann es keinen Ausdruck geben als das Schöne selbst. Aber folgt denn daraus, daß ich das, was der Künstler schafft, nicht begriffsmäßig untersuchen kann? Wir haben hier doch etwas, woran sich Verhältnisse, Teile, Grenzen, Farben, Tonstufen, bestimmte Wirkungen wahrnehmen lassen. Und wir dürfen uns doch besinnen, wie es möglich ist, daß man, statt in Worten, in Formen denken und sprechen kann. — Gewiß, es ist ja wahr: wir gelangen da zu keinem Ende; das Schöne läßt sich mit Gedanken nicht ganz einholen und wird immer inkommensurabel sein. Es kann einer meinen, er habe ein Kunstwerk erschöpft und auf Begriffe zurückgeführt, die sich in Worten aussprechen lassen. Kommt er dann wieder, so muß er finden, daß eine ganze Fülle von Gesichtspunkten noch unbegriffen ist. Allein gerade das ist jetzt unsere Aufgabe, das Suchen. Wenn auch nicht alles am Gegenstand faßbar ist, so läßt uns doch der Drang nach ästhetischer Erkenntnis nie in Ruhe.. Unsere Aufgabe bleibt also auf jeden Fall das Suchen. Und das, was wir finden, sollen wir auch schätzen. Denkendes Analysieren eines Kunstwerks bringt ja doch nicht nichts zu Tage, sondern sehr etwas. Wenn wir auch Faust und Hamlet nie ganz ergründen, so können wir doch bis zu einer gewissen Tiefe diesem und jenem darin beikommen, sofern wir uns nur recht Mühe geben. Wir können uns z. B. über die Komposition klar werden, können klar werden darüber, warum der Dichter seine Charaktere so und eben so gestellt hat, können Licht gewinnen über die Scenenfolge, über die Grundidee, über die Hauptpersonen. Gewiß, alles auf einmal wird der suchende Betrachter nicht finden, aber doch jedesmal etwas. Immer wieder von neuem wird er ganze Lichtbündel von Schönheit herausziehen.

Der zweite Einwurf betrifft das Unbewußte in der Empfindung des Schönen. Natürlich ist das so, und wir können den Nebel, worin dies Geheimnis schwimmt, nie ganz

erhellen. Aber wir können doch Lichtlinien darin ziehen und dieser nicht wenige. Das ist doch etwas.

Ein ganz einfaches Landschaftsgemälde, z. B. eine trübe, regnerische Heide, warum reizt sie uns als etwas Schönes? Jede Farbe stimmt in ihrer Art. Darf man da nun hoffen, daß die Nuancen der Stimmung sich jemals in Begriffe bringen lassen? — Auch die Töne haben seelische Bedeutungen für uns. Es knüpft sich an eine bestimmte Reihe von Klängen eine bestimmte Stimmungsqualität. Etwas Ideales ist darin. Das kann man wohl nicht in Worten fassen. Man wird nie ganz fertig damit. Aber etwas Licht gibt uns eine eigenartige Symbolik, vermöge welcher unsere Seele unbewußt gewissen Farben, Tönen etwas unterlegt, als brächten sie uns eine Stimmung entgegen, die sie an sich nicht haben. In dieser intimen Symbolik muß das Geheimnis liegen. In ihr Wesen eingeweiht, wissen wir doch etwas mehr, als wenn wir nichts wüßten. Wohl können wir auch damit nicht alles auf Worte reduzieren, aber was wir daran haben, ist doch nicht nichts zur Lösung des Rätsels.

Zum dritten können sich die Gegner auf das *Unbewußte im künstlerischen Schaffen* berufen. Wohl sagt J. Paul mit Recht: „Das Genie ist in mehr als *einem* Sinne ein Nachtwandler; in seinem hellen Traum vermag es mehr, als der Wache, und besteigt jede Höhe der Wirklichkeit im Dunkeln.“ Der begeistertste Freund des Schönen wird vor allem diesen Einwurf machen. Aber soll etwas darum unerforschlich sein, weil es dem Nacht- und Dämmergebiet im Seelenleben angehört? Dann wäre überhaupt nichts Psychisches erforschlich. Alles, was im Lichte des Geistes liegt, ist ja zuerst in verhüllter Form des Instinkts dagewesen; alles Geistsein ruht ja im Grunde der Natur; und seine Entwickelung verbirgt sich daher dem Blick. Es gibt keine Sphäre des Lebens, des Staates, der Wissenschaft, deren Anfänge nicht im Unbewußten liegen würden. Das Recht z. B. hat lang', ehe es in Begriffe und Gesetze gefaßt wurde, dunkel im Menschen gewaltet. Was ist heller als die Erkenntnis selbst? Aber auch sie tritt immer

zuerst im Flor der Ahnung auf. Alles Sittliche fängt mit Empfindung an und gelangt erst dann zu klaren Grundsätzen. Wenn also etwas darum unbegreiflich ist, weil es vom Unbewußten ausgeht, dann fahre wohl, alle Wissenschaft des Geistes! Denn das ist ja eben ihr Geschäft, Unbewußtes ins Bewußtsein zu erheben; sie ist ja gerade die Leuchte im Schattenland der Triebe. — Es verhält sich da, wie wenn man in eine große Wassertiefe hineinblickt; anfangs sieht man nichts, dann tiefer und tiefer, den Boden nie. Man wird den Meeresgrund auch im Schönen nie sehen. — In früheren Zeiten, da freilich glaubte ich in die Tiefe dringen zu können; man wird mit dem Alter bescheidener. — Aber schon das ist Erkenntnis, wenn wir erkennen, warum wir die Phantasie nicht ganz erkennen. —

Mit Grübeln kann kein Kunstwerk entstehen. Ein scharfes und gründliches Denken muß zwar seine Entstehung begleiten, das Talent jedoch muß angeboren sein, es kommt aus einem dunkeln Naturschoß. Unbewußtes waltet hier noch mehr als in allen anderen Gebieten. Trotzdem muß auch diese Nacht sich erleuchten lassen. Wagen wir es nur einzudringen; es gibt keine absolute Finsternis. Das Vermögen, wodurch Schönes entsteht, die Natur der Phantasie und des in sie aufgehenden Ganzen der geistigen Kräfte werden wir doch so weit zu erkennen vermögen, daß sich uns gewisse Unterscheidungslinien darin bilden. Wir finden ihr Schaffen gewissen Gesetzen unterworfen. Der Künstler glaubt frei zu handeln und ist doch auf sie angewiesen. Nun treten freilich in jedem einzelnen Akte der künstlerischen Schöpfung diese Gesetze zu einem ganz neuen und nur sich selbst gleichen Werke zusammen. Irgend ein Stoff gibt irgend einem, vorher nicht zu bestimmenden Individuum den Anstoß. Allein die Normen, wonach die Phantasie wirken muß, sind, obwohl in jedem neuen Fall in einer neuen Kombination, doch jedesmal dieselben. Wir unterscheiden ferner im allgemeinen Wesen der Phantasie besondere Richtungen, Begabungsarten, und erkennen, wie hierauf die Verschieden-

heit der Künste und ihrer Zweige beruht, wie sich die Phantasie des einzelnen einem oder mehreren dieser Zweige zuordnet und wie er den Bestimmungen dient, die von Natur darin liegen. Das Werden der Künste scheint zwar ein Spiel des Zufalls, ein sinnloses Durcheinander von Willkürlichkeiten zu sein, aber ihr fertiger Bestand gleicht einem Bau von klarem Gefüge. Aus dem Wesen der Bildhauerei z. B. haben sich auf langem Erfahrungswege gewisse Regeln hervorgesichtet, erste Grundlagen und Bedingungen plastischen Schaffens, die keiner ungestraft mißachtet.

Weiter! Der eine ist mehr für Menschendarstellung, der andere mehr für Landschaftsmalerei begabt u. s. w. Die Gebiete nun, worauf sich die verschiedenen Talente verteilen, haben ihre festen Grenzen, die nicht ohne Schaden überschritten werden. Wenn z. B. ein Dichter Episches und Dramatisches mischt, so geschieht es nur auf Kosten der Harmonie und des Erfolgs. Damit ist freilich noch nichts gesagt über das Individuelle, unendlich Eigne, wie es im einzelnen Fall zu verwerten ist. Wir müssen uns begnügen, seiner allgemeinen Bedeutung bewußt zu sein. Die Erkenntnis der Gesetze und Schranken ermöglicht nicht von vornherein festzustellen, wie es sich gestalten wird. Die Aesthetik kann jedoch nicht von der Bedingung abhängig sein, daß sie alle möglichen Stilcharaktere und Kunstwerke im voraus müßte nachweisen können. Weiß denn der Staatsrechtlehrer, welche Formen des Gemeinwesens noch auftauchen werden? Uebrigens gibt uns die Wissenschaft doch Schlüssel für jedes Künftige. Wer die verschiedenen Arten und Richtungen der natürlichen Begabung überhaupt unterscheiden gelernt hat, der wird auch besser sehen, aus welchen Fäden das Neue, noch nie Dagewesene geschlungen ist. Steht es dann vor Augen, so bleibt zwar sein individuelles Wesen als solches ein Rätsel; niemand kann definieren, worin es an sich besteht, warum es gerade so und nicht anders ist, aber wir erkennen doch die allgemeinen Züge, woraus es sich zusammensetzt. Und sobald dadurch, daß sich die Künstlerindividuen entwickelten, eine Anzahl von Kunstwerken und überhaupt eine Kunst da war, ließen sich stets wieder-

kehrende Grundmotive in ihrem Thun erkennen und unbewußt befolgte Gesetze, die über dem Individuum stehen.

Ueberblicken wir nun aber die Vergangenheit, so wird uns klar, wie jeder Künstler, trotz dem Eignen und Eigensten an ihm, ein Kind seiner Zeit und seines Volkes ist. Er muß dem allgemein herrschenden Stil sich unwillkürlich fügen; diese historische Macht hat mehr Stärke als das einzelne Wesen. Und auch die Epochen und Nationen ordnen sich dem Ganzen unter. Jede arbeitet in ihrem Geiste für sich und geht doch, ohne es zu ahnen, mit dem großen Weltstrome der Menschheit. So offenbart sich im scheinbar Zufälligen Notwendigkeit, im scheinbar Vereinzelten Zusammenhang; und wir sehen: *die Natur des Schönen ist eine geschichtliche*. Wir folgen ihm durch die Zeiten, forschen nach den Ursachen und Bedingungen seines Gangs, erwägen den Wert seiner Erscheinungen, die Gewalt der besonders zu ihm berufenen Männer, die Art, wie es durch die obwaltende Gesamtstimmung modifiziert wird, sein Verhältnis zum Leben, zur Religion, zum Staat, zur Gesittung. Und dabei haben wir es immer wieder mit seinen Elementen zu thun. So stellt sich z. B. heraus, wie die Verzweigung der Phantasie in verschiedenen Arten mit den Kulturperioden der Menschheit zusammenhängt, warum es ein klassisches, ein romantisches Ideal gibt und ein modernes (wenn man ein solches annehmen will). Der Unterschied zwischen den großen Künstlern wird uns dabei klarer; und allmählich erhellt sich die Nacht, die zuvor undurchdringlich schien.

Die Gegner berufen sich auch auf die *Ungleichheit des Eindrucks*, den das Schöne macht. Die Urteile divergieren ja. Wir haben keine Maßstäbe. Doch gehen wir von den einfachsten Erfahrungen aus! Wenn einer die Parthenonskulpturen von Phidias, die sixtinische Madonna von Raphael, die Deckengemälde der sixtinischen Kapelle von Michelangelo nicht schön findet, werden wir dann mit dem lange Umstände machen und ihm einräumen: ja, du hast eigentlich recht, ein Gesetz gibt es nicht; das ist ganz dem Zufall der Individualität anheimgegeben? Nein, wir werden ihn stehen lassen und denken:

du bist ein Esel, denn wir halten die Richtigkeit unserer Ansicht hierüber für so gewiß, als zweimal zwei gleich vier ist. Es gibt genug verstümmelte Menschen; und sie bestimmen hier nicht. Chinesen und Irokesen werden uns darin so wenig irre machen als Räuber in unseren Begriffen von Recht und Unrecht. Es gibt doch ein allgemeines ästhetisches Urteil.

Das Schöne ist unmittelbar und absolut einleuchtend. Kant sagt: „Schön ist, was ohne begriffmäßiges Denken allgemein und notwendig gefällt." Es ist das übersinnliche Substrat in der Menschennatur, das vom Schönen erfaßt wird. Der Mensch soll werden, was er ist. Er soll alle Eigenschaften in sich entwickeln und jene volle Übereinstimmung von Geist und Sinnlichkeit erreichen, von der die Rede war. Wir sind Krüppel, wenn wir nicht unsere Sinnlichkeit erziehen. Vom Bande des Geistes getrennt, verwildert sie; und ohne sie verdorrt der Geist. Wer sich mit dem Schönen gar nicht vertraut macht, ist ein Barbar. Des Menschen Natur ist Bildung, Kultur, wodurch die ursprünglich in ihm liegende reine Menschlichkeit sich entfaltet. In der Kultur wird nur fertig, was in der Natur liegt. Besäße einer die Sinnesanlage für das Schöne überhaupt gar nicht, so wäre er nur ein Bruchstück von einem Menschen.

Das Volk freilich hat bei seiner groben Arbeit keine Zeit, diese Uebereinstimmung von Sinnlichkeit und Geist zu entwickeln. Seine Innerlichkeit ist nicht so ausgebildet, daß aus Farben, Gestalten, Tönen all das Tiefe zu ihm spricht, was der Künstler in sie gelegt hat. Nicht daß es dem Volke ganz erspart wäre, aber vor großen Werken wird es mehr oder weniger stumpf dastehen.

Das ursprünglich Reinmenschliche kann in einem Volke durch äußere Ungunst von leichter Entwicklung abgehalten, es kann aber auch verbildet und durch falsche Kultur verdreht werden. Man denke z. B. an China, wo die verstümmelten Frauenfüße für schön gelten. Oder blicken wir nach unserer eignen Vergangenheit. Die deutsche Malerei, wie lange hat sie gebraucht, um die normale Menschengestalt zu begreifen! Selbst Albrecht

Dürer schuf unwillkürlich manche verfehlte. Er trug in seinem Inneren noch nicht den Kanon, den wir mitbringen müssen, um zu beurteilen, daß eine Menschengestalt schön oder nicht schön ist, und doch war er ein so meisterhafter Zeichner. Unser nordisches Gefühl hat lange gebraucht, bis ihm das Ideal der schönen Menschengestalt aufging, und hat es erst lernen müssen bei den Alten, an der antiken Kunst und an der italienischen. Das Reinmenschliche muß also durch Kultur entwickelt sein.

Aber auch wer sich wirklich zum Menschen gebildet hat, auch der wird gegenüber dem Schönen nicht immer übereinstimmen mit anderen, die mit ihm auf gleicher Höhe stehen. Das Kunstwerk wirkt eben auf unendlich viele und unendlich verschieden geartete Individualitäten. Jede hat ihre Grenzen, ihre bestimmt angeborenen Neigungen. Es ist ganz natürlich, daß dem einen mehr der romanische und gotische und weniger der griechische Stil gefällt, den der andere vorzieht. Aber von dem, welcher zum Menschen, d. h. zur Harmonie seines Sinnes- und Seelenlebens sich entwickelt hat, ist doch wenigstens zu verlangen, daß er etwas wirklich Schönes, das ihm persönlich weniger zusagt, nicht schlechtweg geringschätze und einfach verwerfe. Er soll wenigstens begreifen, daß andere es für schön halten können.

Man hört da oft: de gustibus non est disputandum. Damit werden wir auf einen anderen Punkt geleitet, auf den Begriff G e s c h m a c k.

Früher wurde für Aesthetik das Wort Geschmackslehre gebraucht, so noch von Kant. Das ist aber falsch. Geschmack und Schönheitssinn ist zweierlei. Geschmack bezieht sich zunächst auf das bloß Angenehme und findet seine wahre Anwendung nur in untergeordneten Sphären, für die keine Gesetze aufzustellen sind. Ganz frei geben wir das Geschmacksurteil nur im engsten Sinne, als Zungenempfindung. Nur hierin ist reine Zufälligkeit und Unbestimmbarkeit. Der eine mag Fische, der andere nicht. Nun wird aber die Bezeichnung Geschmack auch auf Gebiete übertragen, wo die Kunst hineinragt; und da lassen wir das Urteil

nicht ganz frei. Kleider, Möbel, Geräte sind zunächst Sachen des Bedarfs und der Bequemlichkeit. Aber es bekundet sich darin der persönliche Geschmack des einzelnen. Für Kleiderfarben, Zimmerausstattungen gibt es keine Polizei. Wir lassen darin jedem seine Art und richten nicht strenge. Dennoch sagen wir von einem Menschen über seinen Anzug und Hausrat: er hat keinen Geschmack. Und damit geben wir zu, daß es auch hierin feste Normen gibt, daß sich die Gesetze der rein ästhetischen Sphäre, der Kunstwelt auch auf dieses Gebiet erstrecken. Das Farbengesetz ist etwas Objektives. Wer dagegen geht, von dem sagen wir: er hat keinen Geschmack.

Nun wieder von der selbständigen Kunst. Es kann ein Kunstwerk in seinen wesentlichen Teilen schön sein und doch Geschmacklosigkeiten enthalten an gewissen Stellen der Peripherie, in relativ untergeordneten Nebenpartien, bis in die hinein des Künstlers Phantasie nicht reicht.

Der Geschmack schafft kein Kunstwerk, aber er hält, wenn es entsteht, das Ungeziemliche ab von ihm. Das Wort bezieht sich nur auf den Saum am Gewande des Schönen. Durch Geschmack ist z. B. nie eine großartige Komposition, nie ein erhabenes Monument entstanden, aber wo es in den Einzelheiten auszuführen war, da war auch Geschmack notwendig. Wir erkennen es wohl, wo ein Künstler von genialem Schöpfungstrieb gegen den Geschmack fehlt; und das thut das Genie nicht selten.

Darauf bezieht sich ein Distichon Schillers:

„Warum will sich Geschmack und Genie so selten vereinen?"
Jener fürchtet die Kraft, dieses verachtet den Zaum.

So verachten Michelangelo und Rubens den Zaum; und es geht bei ihnen nicht ab ohne allerlei Verstöße gegen den Geschmack. In ihrer Urgewalt, was kümmert sie's, wenn sie Takt und Zartsinn befremden! Shakespeares manierierte Vergleiche sind zuweilen positiv abgeschmackt. Er zahlt darin der Mode seiner Zeit Tribut. Abgeschmackt ist stärker als geschmacklos, jenes das konträre, dieses nur das kontradiktorische Gegenteil von

Geschmack. Geschmacklosigkeit ist bloß der Mangel an Geschmack. Für das eine wie für das andere sind wir auch im Element des Genius nicht blind. Kinderpietät gehört in keine Welt, wo es heißt: „reif sein ist alles."

Nun mag aber schließlich der Gegner sagen: Ja, wenn du am End' auch manches erkennen kannst: zu was soll nun das gut sein? Was nützt mich das? Es verderbt, es zersetzt nur die reine Lust am Schönen und die Fähigkeit, es zu schaffen. Man reflektiert und mäkelt zu viel. Alles Schöne ist naiv und will naiv aufgefaßt und hervorgebracht sein. Mit eurer Wisserei und Gescheitheit nehmt ihr dem Menschen das Restchen Natur, das in seinem Geist noch übrig ist.

Naivität ist im Schönen Grundbegriff, Grundgesetz. Wie steht es damit in der heutigen Generation? Befindet sie sich etwa doch im Zustand jener edlen Unmittelbarkeit, die für den Genuß des Schönen vorausgesetzt wird? Ich glaube nicht. Zu sagen, daß man heute nach dieser Seite mehr oder weniger verbildet sei, wäre wohl stark, denn die Barbarei des Publikums in Kunst, Musik, Poesie geht meist ins ganz Grobe. Aber man hat andererseits so viel gehört und gelesen von Kritik, von Kennerschaft u. dergl., daß man kaum widerstehen kann, auch den Kenner und Kritiker zu spielen, statt sich einfach zu freuen. Da liegt ein großes Uebel. Wir sind weit hinausgekommen über ein kindlich harmloses Betrachten des Schönen. Mit aufgeklemmtem Zwicker, vorgehaltener Lorgnette bringt man im Anblick eines Kunstwerks allerlei Weises vor. Wie sieht es doch aus mit der Kritik in der Tageslitteratur! Wie oberflächlich und krumm sind oft die Urteile. Es meint so mancher, der noch feucht hinter den Ohren ist, er sei zum Richter und Führer berufen. Die Not ist groß. —

Wenn ich darin nicht zu schwarz sehe, so werden wir unserem Gegner sagen, da ist an uns durch Wissenschaft nichts mehr zu verderben, drum heilen wir uns lieber durch Homöopathie und gehen auf den Grund. Wir müssen uns hineinstürzen und tüchtig schwimmen. Da kann doch geholfen werden durch klare, gesunde Kunstanschauungen, die sich auf richtige, durchgreifende

Prinzipien gründen. Das Halbwissen muß ergänzt werden. Kritik soll und kann nur üben der Berufene, der weiß, welche Maßstäbe anzulegen sind, nur der, welcher seine Begriffe geläutert hat durch ernste Studien, welcher z. B. Lessings Laokoon und hamburgische Dramaturgie gelesen hat. —

Wenn es auch wahr bleibt, daß das ästhetische Genießen ein Wohlgefallen ohne Begriff ist, da es mit einem Schlag und ganz unbewußt eintritt, so schließt das nicht aus, daß darin eingehüllt eine Welt von Begriffen liege. Ganz ohne Vermittlung ist im geistigen Leben gar nichts; auch das Gefühl bewegt sich ja immer durch Denken hindurch. Nehmen Sie an, es handelt sich um Baustile. Da wird nun der Laie nur verwirrt, weil er sich nicht bewußt ist, daß das Schöne eine Geschichte hat und daß kein Komparativ unbedingt gilt, wo einer fragt: was ist schöner; gotische oder griechische Architektonik? In der Malerei verfolgen z. B. Raphael und Rubens zwei sehr verschiedene Richtungen. Ein Laie wird nun ganz konfus, er meint, er müsse sich jetzt unbedingt entscheiden; und er muß es doch eigentlich nicht. — Was schickt sich am meisten in Bezug auf die Grenzen der verschiedenen Kunstgattungen? Welche Bedeutung hat das Material für die Form? Und welche der Ort? Alle diese Erwägungen setzt der echt ästhetische Genuß voraus.

Wenn nun einer in einem Gemälde Komposition, Zeichnung, Farbe, Gesamt- und Lokalton unterscheiden, und beurteilen kann, ob die räumlichen Verhältnisse richtig und angemessen sind, wenn er sich dann besinnt, was ist der Ausdruck in dem allem, so ist das freilich eine Reihe von Reflexionen. Aber nachher wird er doch zur Einheit zurückkehren und zu einem Ergebnis, das er ganz leicht in Gefühl umsetzen kann; sein Empfinden wird davon gesättigt sein; was er erst nur dachte, ist nun seine Gewohnheit, sein Besitz. So wird er sich auch überzeugen, daß es gar nicht so schrecklich ist mit dem Denken über das Schöne. Es ist keine Säure, von der „die Milch der frommen Denkart" verderbt wird; es greift die Naivität nicht wie ein ätzender Stoff an.

Dabei wollen wir übrigens nicht den Wert der praktischen Erfahrung unterschätzen. Es wird ohne Frage gut sein, das Verständnis durch selbständige Uebung zu schulen. Denn nur der erfaßt ein Kunstwerk ganz, der es versucht hat, die Technik, wodurch es entstanden ist, bis zu einem gewissen Grade zu lernen. Ich werde die Farbe in einem Bilde viel besser beurteilen, wenn ich es selber erprobt habe, wie es beim Malen zugeht. Der Genuß selbst ist ein vollerer, wenn man die Kunst, die ihm gilt, von solchen Uebungen kennt. —

Fragt man aber: liegt es im Zwecke des Künstlers, daß er sich streng psychologisch ins Schöne vertiefe und mit der Litteratur darüber bekannt mache, so ist zu erwidern: die Aesthetik gibt keine Anleitung zur Kunstpraxis; sie ist in diesem Sinne nicht Theorie. Dem Künstler muß es, wie schon gesagt, die Intuition eingeben, was er machen soll; eine Art von Hellsehen muß es ihm zeigen. Bei der Aesthetik kann er nicht Kunst lernen. Mit allem Denken kommt kein Kunstwerk zu stande. Schiller sagt einmal, er gebe alles, was er auf dem Wege ästhetischer Forschung gefunden habe, dahin um einen einzigen schwierigen Kunstgriff beim Komponieren. Das ist wohl stark, aber es ist viel Wahres daran.

In dem Augenblick des Erfindens, des Greifens nach einem Motiv und seiner lebensvollen Realisierung, da hilft dem Künstler unsere Wissenschaft nichts. Aber im Ganzen seiner Seelenbewegungen, seines Sinnens und Waltens, sollte es da so sehr vom Argen sein, wenn er über die Stilarten, über Komposition ꝛc. durch Denken etwas Klarheit besitzt — und gehört zur Bildung nicht am Ende auch Bildung zum Denken über die Kunst? Man könnte nur einwenden, daß ihm darin Maßhalten zu raten ist. Indessen das rät sich ihm von selbst, eben weil er auf einen so großartigen Instinkt angelegt ist. Diesem widerstrebt zwar nicht allgemein wissenschaftliche Bildung, wohl aber ein philosophisches Eindringen in die letzten Gründe.

Es hat jemand gesagt: der Bildhauer soll eigentlich nicht

Anatomie studieren, sondern studiert haben[1]). So möchte ich allgemein vom Künstler sagen: Er soll über das Schöne nicht nachdenken, sondern nachgedacht haben. Das wird ihm bei seinem Schaffen wenigstens negativ dienlich sein, wird ihn vor Fehlschritten bewahren. Carstens z. B. hat nach Kant die Begriffe von Raum und Zeit gemalt. Dies wäre unterblieben, wenn er auch nur das ABC der Aesthetik in sich aufgenommen hätte. Hetsch hat Maria gemalt, wie sie mit der Gemahlin des Pontius Pilatus wandelt und sie von der Unsterblichkeit der Seele überzeugt. Auch Witze werden gemalt. Das geht ja doch nicht. Malerisch darstellen, was nur poetisch darstellbar, oder nur poetisch wirksam ist, dies und anderer Unsinn würde nicht so leicht vorkommen, wenn die Künstler weniger Scheue trügen, ihr bewußtes Gedankenleben und dabei ihre ästhetischen Begriffe etwas auszubilden. Sie würden dann auch besser wissen, was eine Kunstgattung leisten kann und was nicht. Die Phantasie des Schaffenden ist nicht so wehleidig, daß ihr Bildung schaden könnte. Kunst und Kunstwissenschaft gehören zusammen. Denken, Forschen ist auch ein Produzieren. Nur in der Wechselwirkung werden beide gedeihen.

Ich habe gesagt: unser Gegenstand, das Schöne, ist heiter und sinnenerfreulich. Das aber wird auch immer wieder unser mühevolles Denken über ihn erfrischen. Uns beschäftigt das heitere Reich der reinen Formen, das Reich der zweiten Schöpfung, welche von der fühlenden Menschenseele in die erste hineingezaubert wird.

Die Kunst zeigt uns dieselben Formen, welche die Natur geschaffen hat. Der Mensch kann eine eigentlich neue Gestalt nicht erfinden. Alles, was er z. B. in Karikaturen Erstaunliches hervorbringt, ist nur tolle Zusammensetzung von Naturformen. Aber die Erzeugnisse der Kunst sind frei von dem Druck, der in der Wirklichkeit auf den Naturformen liegt. Sie sind hell,

---

[1]) Michelangelo hat zu viel Anatomie studiert. Weil er aber ein großes Genie war, hat es ihn natürlich nicht verderbt, es ist ihm nur anzuspüren.

frei, heiter, rein. „Es sind die heitern Regionen, wo die reinen Formen wohnen." Die reinen Formen, damit meint Schiller die von Erdenflecken freien Formen. In diese selige Welt führt unsere strenge Wissenschaft.

Das Schöne will gar nichts als erfreuen, edel erfreuen, so daß die Freude eine Erhebung ist. Die Kunst veredelt ungesucht. Es ist uns nie wohl im Gemeinen; und so ist freilich die Kunst auch völkererziehend. Ihre Welt ist angstlos. Auf dem Leben liegt so ein eigentümlicher Druck. Der muß noch nicht lange gelebt haben, der nicht verspürt hat, wie ein Gespensterhauch über dem Leben webt. „Es geht ein finsterer Geist durch dieses Haus," können wir auch im Leben oft sagen. Das vergessen wir in der Kunst, weil sie uns in einem reinen Schein, der aber nicht inhaltslos ist, sondern Wahrheit ausstrahlt, das Gefühl und die Vorstellung einer vollkommenen, einer harmonischen Welt gibt[1]). Im wirklichen Leben gehen wir keinen Schritt, von dem wir gewiß wissen, daß nicht im nächsten Augenblick ein Konflikt kommt, aus dem wir nicht rein hervorgehen. Das dürfen wir in der Kunst vergessen.

„Nur der Körper eignet jenen Mächten,
Die das dunkle Schicksal flechten;
Aber frei von jeder Zeitgewalt,
Die Gespielin seliger Naturen,
Wandelt oben in des Lichtes Fluren,
Göttlich unter Göttern, die Gestalt."

Die reine Kunstgestalt ist in dieser Welt, aber nicht von dieser Welt; sie steht in ihr wie ein seliger Geist. So wirkt aber nur wahre, hohe Kunst. Sie verklärt, was sie in die Hand nimmt.

Goethe sagt in Wahrheit und Dichtung: „Die wahre Poesie kündet sich dadurch an, daß sie, als ein weltliches Evangelium, durch innere Heiterkeit, durch äußeres Behagen uns von den irdischen Lasten zu befreien weiß, die auf uns drücken. Wie ein Luftballon hebt sie uns mit dem Ballast, der uns anhängt,

[1]) Vgl. oben S. 4.

in höhere Regionen und läßt die verwirrten Irrgänge der Erde in Vogelperspektive vor uns entwickelt daliegen. Die munterſten wie die ernſteſten Werke haben den gleichen Zweck, durch eine glückliche geiſtreiche Darſtellung ſo Luſt als Schmerz zu mäßigen."

Mit reinen Formen, von Erdenſchwere befreiten, von den Flecken des Lebens geläuterten Formen, haben wir es zu thun. In den Künſten, die man nachahmende nennt, gibt es nur die von der Natur gegebenen Formen. Nicht nachahmende Künſte ſind Architektur und Muſik. Sie bilden eigene Formen. Wir wollen nun vorerſt eine Ueberſchau über das Reich der Künſte halten.

Die Architektur

ſteht zwar mit ihren Wurzeln im Boden des Bedürfniſſes, aber ihr Dienſt wird ein freier; und an dieſem ihrem Dienſt entzündet ſich die Künſtlerphantaſie und wächſt, je höher der Zweck ſteigt. Wenn es gilt, nicht mehr bloß eine Hütte, ſondern für den edel gebildeten Menſchen Räume herzuſtellen, da wird es auch gelten, den Adel der Menſchenbildung dem Bauwerke aufzudrücken. Und gar, wo man einen Tempel errichtet, das Haus, worin der Gott wohnt! An dieſem höchſten Zwecke hat ſich überall der Stil der Architektur entwickelt. Wenn Sie nur einen Teil eines künſtleriſchen Bauwerks, ſelbſt in der Zertrümmerung, ſehen, ſo werden Sie ſpüren, hier weht Idealgeiſt. Ein Ausdruck dieſer Empfindung iſt in Goethes Gedicht „Der Wanderer" enthalten; und man könnte glauben, es ſei in Italien entſtanden, dort, wo man eine andere Art von Schutt aus dem Boden gräbt als bei uns; allein Goethe hatte nur im Elſaß Reſte eines Tempels an der Hütte eines Landmannes geſehen; und davon hingeriſſen, läßt er ſeinen Wanderer ausrufen:

„Spuren ordnender Menſchenhand
Zwiſchen dem Geſträuch!
Dieſe Steine haſt du nicht gefügt,
Reich hinſtreuende Natur." —
„Ich erkenne dich, bildender Geiſt!
Haſt dein Siegel in den Stein geprägt."

Das ist die Kunst; wo Sie nur ein Stück von ihr sehen, ist ein Adel da, eine menschlich durchfühlte Natur mitten in der Natur.

In der Skulptur

will sie die Rundheit, die Gediegenheit, die Formenharmonie im organischen Gebilde des menschlichen und tierischen Körpers wiedergeben. Um dies ganz zu erschöpfen, verzichtet sie auf die Darstellung der Farben und auf den Versuch, die Bewegungen wirklich nachzuahmen. Der Verzicht hierauf befähigt sie, alle Reize auszuatmen, welche in dieser wunderbaren Flächen- und Kurvenwelt liegen. Diese Kunst wird dann aber auch wahrhaft verewigend.

In der Malerei

vollzieht die Kunst den Schritt, die Farbe aufzunehmen. Will sie aber erreichen, was sie mit der Farbe sagen kann, so muß sie verzichten auf die Raumausfüllung. Sie wirft einen bloßen Schein von Körpern auf eine Fläche und gewinnt durch diese Beschränkung an Darstellungsreichtum. Sie kann sich so fast über den ganzen Umkreis des Sichtbaren erstrecken; die Welt des Seelenausdrucks, des Furchtbaren und Komischen ist ihr in weit größerem Maße erschlossen als der Skulptur.

Je mehr die Kunst bloßer Schein ist, um so höher wird sie stehen und um so mehr kann sie darstellen. Die Künste zeigen sich als stufenmäßig aufsteigend, aber diejenige, welche beziehungsweise die ärmere ist, behauptet dann wieder einen Vorzug nach anderer Seite. Malerei und Skulptur haben nicht den Ton und nicht die wirkliche Bewegung. Sie fesseln einen Moment in einer Reihe von Bewegungen. Dieser Moment ist der einzig dargestellte, wird nun aber im höchsten Grade anschaulich.

An die bildenden Künste schließt sich das Kunstgewerbe. Es ist dies ein Gebiet, worin sich das Schöne mit Dingen verbindet, die dem Zwecke der Notdurft und Bequemlichkeit dienen, also ein anhängendes Gebiet. Auch in ihm erkennen wir die Macht des Schönen. Es zieht sich so kräftig hinein in die em-

pirische Welt, es umschlingt sie so innig, daß wir geradezu vergessen, wie alles, was uns umgibt, einen Bund des Schönen mit dem Nützlichen darstellt. Und wie arm das Leben ohne das Schöne wäre, können wir nur ahnen.

Die Musik

kann als solche keine Gegenstände darstellen, außer mit Zuhilfenahme von Text und Bühne. Wir reden aber von reiner, d. h. von Instrumentalmusik. Sie kann nicht die Sache selbst geben, sondern nur ihr Echo in der menschlichen Seele. Die Außenwelt ist weg, der Geist der Kunst webt hier nur im Geheimnis des Gefühlslebens. Dieses ist im gewöhnlichen Leben so gedrückt und belastet, so unaufhörlich affiziert von Verdrießlichkeiten, daß es einer Kunst bedarf, wodurch es harmonisiert wird. Die Musik bringt zwar auch Dissonanzen, nicht aber ohne sie zu lösen; und so erhebt sie uns in eine himmlische Sphäre, durch Töne idealisiert sie die Stimmung.

Mit dem unendlichen Reichtum ihrer Reize ist aber auch eine unendliche Armut da. Denn eigentlich soll die Kunst doch ein erhöhtes Bild der Welt geben. Die Welt ist aber sichtbar und im Raum; und diese ganze sichtbare Welt des Raumes haben wir verloren in der Musik. Darum hat die Menschheit müssen

die Dichtkunst

erfinden, die auch im Tone thätig ist, aber im artikulierten Ton, im Wort, in der Sprache. Hiemit ist der letzte, höchste Schritt geschehen. Die Kunst spricht, und jetzt erst kann sie alles darstellen, was ist. Sie weckt die Phantasie zu Vorstellungen. Jetzt erst ist die ganze Welt erschlossen, weil hier eigentlich auf alles Material verzichtet ist. Denn das Wort ist für die Poesie nicht Material wie Stein und Erz für die Plastik, wie die Farbe für die Malerei; es ist nur elektrischer Draht, durch welchen das Phantasiebild des Dichters hinüberläuft in die Phantasie des Lesers oder Zuhörers. Gar nichts mehr wird eigentlich sichtbar, selbst auf das Hören kann verzichtet werden. Nur an den Geist wendet sich der Dichter.

Der Wert der anderen Künste soll nicht verkannt werden. Jede hat ein Gebiet, worin es ihr eine andere nicht nachthun kann, aber die Dichtkunst ist doch die reichste unter allen, und sie ist die tiefste. Sie erschließt das Reich des Sichtbaren wieder, und mit dem Wort offenbart sie zugleich das geistige Leben. Und indem sie so die ganze Welt gewinnt, gibt sie ihr das ideale Licht einer höheren Harmonie. Darin hat sie einen Umfang und eine Tiefe wie keine andere Kunst.

Erſter Teil.

Ueber die allgemeinen äſthetiſchen Begriffe.

§ 1.

Herkunft des Namens Aeſthetik. Die Aeſthetik iſt die Wiſſenſchaft des Schönen. Unter dem Begriff „ſchön" iſt alles zu befaſſen, was die Aeſthetik ihrer Aufgabe nach zu behandeln hat.

Der Name Aeſthetik bezeichnet urſprünglich nicht, was er nach jetzigem Sprachgebrauch ſagt. Das griechiſche Wort αἰσθάνεσθαι heißt eigentlich: ſinnlich wahrnehmen und dabei empfinden, was ſich von ſelbſt mit dieſer Wahrnehmung verbindet. Aeſthetiſch bedeutet alſo eigentlich das, was unſere ſinnlichen Wahrnehmungen und Empfindungen betrifft. In höherem Gebiet hat das Wort zuerſt Baumgarten gebraucht, ein Schüler des Philoſophen Wolff. Er hat im Jahre 1750 ein Buch mit dem Titel Aesthetica geſchrieben.

Dem guten Manne fehlte aber eine ganz weſentliche Bedingung, um das Schöne ganz zu erfaſſen. Den Namen Aeſthetik haben wir wohl von ihm angenommen und laſſen dahingeſtellt, ob er ganz paſſend iſt, aber das, was er ſich darunter dachte, iſt beſchränkt. Er hat in ſeiner Philoſophie das Zeug nicht, um mit dem Begriff der ſinnlichen Wahrnehmung etwas zu verbinden, ein Merkmal, ohne welches ſie gar nicht in unſer Gebiet gehört. In Kürze: Mit dem Schönen ſind wir überall im Sinnlichen, aber nicht im gemeinen, ſondern in einem Sinnlichen, in welches geheimnisvoll der höhere Lebensinhalt ein-

strömt. Es handelt sich nur um seelenvolle Sinnlichkeit in der Aesthetik. Das Rätsel des Schönen besteht darin, daß es eine untrennbare Einheit von zwei Welten ist, vom Sinnenleben im vollsten Begriff des Worts und vom besten Inhalt des Geisteslebens.

Wir sagen: Aesthetik ist die Wissenschaft des Schönen. Was bedeutet nun aber eigentlich das Wort „schön"? Man hat es abgeleitet von Scheinen. Es wäre ganz nett, wenn diese Ableitung richtig wäre, denn wir sind mit dem Schönen ganz im Gebiete des Scheines. Schein ist dabei nicht im Gegensatz zu Wesen gedacht, sondern im großen, edlen Sinne.

Schön, mittelhochdeutsch schoene, althochdeutsch scôni ist Verbaladjektivum und kommt von der Wurzel skan, gotisch skavja, althochdeutsch scouwôm, schauen, heißt also eigentlich schaubar, ersichtlich, hell[1]), klar, glänzend. Namentlich bezeichnete man damit Reines, Sauberes[2]), Unverletztes, dann auch Sehenswertes, Ansehnliches, endlich Wohlgefälliges, normale Gestalt, harmonische Erscheinung[3]). Bei schonem Tage heißt bei hellem Tage. Schon, nämlich bereits, bedeutet ursprünglich glattweg. In diesem Sinne sprach man auch von einer schönen Wunde. Den Wein „schönen", das will sagen: den Wein klären. Vielleicht hängt auch das Verbum: schonen, bewahren, unversehrt halten, damit zusammen und das Substantivum Schonung, womit man eine zum Schutz vor Wild und Vieh eingefriedigte Waldfläche mit jungem Holz bezeichnet. Der Sinn, den wir dem Wort jetzt unterlegen, ist erst entstanden, nachdem man es auf das Schöne der Kunst angewendet hat. Die ursprüngliche Hauptbedeutung, rein, bezeichnet also nicht alle Züge der ästhetischen Form, aber einen doch sehr passend. Denn alles Schöne ist doch eben auch rein, und wenn es Schmutziges aufnehmen muß, so erscheint dieses doch nicht schmutzig.

1) Wie das englische sheen.

2) Wie es heute noch bei den Holländern rein bedeutet.

3) Nach Weigand ist für das Eigenschaftswort schön ein verlorenes althochdeutsches Zeitwort sckiunan, skionan = glänzen vorauszusetzen. Gotisch lautete es vermutlich skiuman; und man könnte sich daraus das Wort Schaum, als das sich oben aufsetzende Schimmernde erklären.

Wir müſſen nun aber auch danach fragen, womit es in fremden Sprachen bezeichnet wird. Das griechiſche καλός ſtammt wahrſcheinlich von dem Sanskritworte kal-ja-s = geſund, angenehm, und gewann offenbar ſchon früh die Bedeutung, die wir heute mit „ſchön" verbinden. So bei Plato. Er ſagt unterſcheidend: die Seelen ſchauen die Urbilder des Wahren, des Guten, des Schönen. Heute aber bedeutet καλός ein Mittelding zwiſchen ſchön und gut, nämlich: recht, in dem Sinne: mach das recht. Für ſchön in unſerem Sinne brauchen die Neugriechen das Wort εὔμορφος: wohlgeſtaltet, reif, harmoniſch ausgewachſen.

Das lateiniſche pulcher ſtammt wahrſcheinlich von derſelben Wurzel wie fulgere und bedeutet etwas Glänzendes.

Bellus iſt vermutlich aus benulus, dieſes aus benus (= bonus) entſtanden, und bezeichnet etwas, das ſo recht nett, ordentlich, hübſch iſt. Daher beau und zum Teil das engliſche beautiful.

Das engliſche fair kommt von dem angelſächſiſchen faeger (ahd. fagar), was ſo viel wie: klar, fleckenlos, weiß, heiter, ſchimmernd heißt.

Alſo ſchön hat erſt nach und nach die Bedeutung gewonnen, die wir jetzt damit verbinden, nämlich: in die Sinne leuchtend, aber mit dem Ausdruck des Ideals, des Tieferen.

Wir brauchen für unſer wiſſenſchaftliches Gebiet ein Wort, das alles umfaßt. So braucht die Moral das Wort gut. Und ſo gilt für alles, was die Aeſthetik behandelt, das Wort ſchön. Dabei ſind auch die ſcheinbaren Gegenſätze des Schönen eingeſchloſſen, wobei äſthetiſche Luſt durch vorübergehende Unluſt erkauft wird.

Sie wiſſen, man hört oft in Galerien ſagen: „nicht eben ſchön, aber charakteriſtiſch ausdrucksvoll", und zwar urteilen wir ſo über Kunſtwerke, die wir wirklich als ſolche anſehen. Es gibt eben im Schönen verſchiedene Wendungen. Schön nennen wir daher auch, was mehr charakteriſtiſch iſt als „ſchön". Derartiges iſt, ſozuſagen, auf einem Umweg ſchön. Die Schönheit muß da in anderen Dingen, in anderen Teilen der Er-

scheinung liegen, als wo man sie sucht, wenn man nur auf Vollkommenheit der Gestalt ausgeht und nur „schöne" Menschen, Tiere, Bäume, Erdformen ꝛc. sehen will. Wir unterscheiden direkte Idealisierung und indirekte Idealisierung. So z. B. beseligen uns Landschaften von Claude Lorrain mit hoher Anmut der Boden- und Wolkenlagerung, reinen Wasserspiegeln und höchst glücklich entwickelter Vegetation. Sie kennen den wunderbar silbernen Ton, womit er die Luft zu malen pflegt. Hingegen finden wir in Jakob Ruisdaels Gemälden fast immer eine düstere, ärmlich rauhe Natur. Da könnte man sagen: das ist nicht „schön", aber stimmungsvoll, denn es sind erhabene Accorde darüber hingezogen. In das Gebiet des Schönen müssen wir jedesmal einen Ruisdael, einen Dürer, Rubens, Rembrandt, Shakespeare ebenso unbedingt aufnehmen wie einen Claude Lorrain, einen Raphael, Sophokles. Auch das Furchtbare, Wilde, ungeschlacht Große, Schreckliche, Schauderhafte gehört ihm an, z. B. das Meduſenhaupt und Shakespeares Richard III. Die Kunst bringt eine Welt von entsetzlichen Leiden des Körpers und der Seele; und sie ergreift uns damit ästhetisch. Das Schöne erzeugt aus sich selbst gegensätzliche Formen, die durch starke Kontraste wirken. So erzeugt es auch das Komische mit seinen Verkehrtheiten und Derbheiten. Wir bekommen im Komischen immer zuerst einen Schlag, doch dann die Lust. Man denke nur an Shakespeares Falstaff.

Wenn also „schön" im gewöhnlichen Leben nicht diese Bedeutung hat, so müssen wir eben seinen Begriff erweitern.

§ 2.

Der Begriff „schön" schließt in sich einen Gegenstand und den Anschauenden oder Anhörenden. Beide berühren sich zunächst ganz sinnlich. Das Schöne ist sinnenfällig, also zugleich ein individueller Gegenstand. Die Anschauung ist mit einer (zunächst) ebenfalls sinnlichen Lust verbunden. Dennoch kann die Anschauung und der Gegenstand, sowie die Lust nicht bloß sinnlich sein. Das bloß sinnliche

Intereſſe iſt ausgeſchloſſen. Das Schöne iſt nicht bloß angenehm, daher ſind unter den Sinnen im weſentlichen nur Geſicht und Gehör direkt beteiligt.

Wenn wir ſagen „das Schöne", ſo klingt es immer, als ſei es eine Sache, die es gibt. So gibt es aber das Schöne nicht, wie es eine Sache gibt. In „ſchön" befaſſe ich den Gegenſtand und den, der den Gegenſtand anſchaut, alſo *Objekt* und *Subjekt*. Das Schöne iſt *Kontakt* zwiſchen dieſen zweien. Man meint, das Schöne biete ſich ja überall dar, es ſei in der Natur ſchon für ſich da. Aber nein, dazu gehören zwei, dazu braucht es das Auge. Wir ſind auch ſo naiv, wenn wir etwas ſauer, ſüß, bitter nennen, zu meinen, der *Gegenſtand* ſei bitter, ſüß, ſauer. Fällt ihm nicht ein. Was wir ſo nennen, iſt ja nur der Eindruck, den er durch chemiſche Stoffe auf den Geſchmacksnerven unſerer Zunge macht. Er iſt ferner nicht blau, rot, gelb an ſich, ſondern nur für unſer Auge. Und ſo iſt etwas weder ſchön noch unſchön, ſofern es nicht einer ſieht oder hört. Eine Landſchaft, ſo oder ſo beleuchtet, nenne ich ſchön. Ziehe ich mein Auge, mein ganzes Nervenleben ab, was iſt es dann noch? Eine Null von „ſchön".

Ich muß meinen Standpunkt, Sehpunkt haben. Geh ich vor- oder rückwärts oder zur Seite, ſo ſeh ich es ganz anders. Alſo bin ich's, der es empfindet, daß es ſchön iſt. Wir ſind aktiv, nicht bloß Spiegel. Das Kunſtwerk iſt da, aber bei Nacht iſt es an ſich nicht als ein Schönes da, weil es niemand ſieht. Ungeſehen iſt es nichts als Stoff. Was es iſt, iſt es dadurch, daß eine Künſtlerſeele dieſem Stoff eine Form gegeben hat, die in kunſtempfänglichen Augen das Gefühl des Schönen erweckt. Aber, werden Sie ſagen: „ich denke mir einen Urwald mit herrlichen Pflanzen, Blumen, Bäumen, die noch kein menſchliches Auge geſehen hat. Die ſind doch ſchön!" Fällt ihnen nicht ein. Solange niemand dabei iſt, ſind ſie nicht ſchön. Wenn ich ſie ſchön nenne, ſo denke ich mich eben dazu. Die bloße Natur ohne den Menſchen weiß nichts von Schönheit; ſie baut nur zweckmäßig. Nimmt man alſo den Menſchen weg,

so gibt es kein „schön". Wohl haben auch Tiere einen gewissen Sinn für (sinnliche) Wohlgefälligkeit, aber damit ist nichts anderes bewiesen, als daß zum Schönen zwei gehören.

Wenn wir sagen: das Schöne ist sinnenfällig, so scheint sich das ganz lächerlich schon von selbst zu verstehen. Aber wir müssen mit dem ABC anfangen, sonst könnte es nachher sehr schwierige Konfusionen geben. Wir legen ganz einfach Grundsteine.

Wir wollen nun darüber ein paar Einwendungen anhören. Es mag einer sagen: „Wie bringen wir dabei die Poesie unter? Die ist ja rein geistig!" Da muß ich nun freilich etwas vorausnehmen. Sie kennen ja das ganz unerforschliche Wunder, daß die Sinnesverrichtungen im Menschen oder Tiere zweimal vorkommen, einmal in ihrer eigentlichen Thätigkeit, wenn ein Gegenstand unmittelbar, im buchstäblichen Sinne aufgefaßt wird, sodann inwendig, in der Phantasie. Es gibt ein inneres Schauen, Hören, Schmecken, Tasten. Wie könnte man sonst träumen? Und so wendet sich der Dichter zunächst an diese nach innen geschlagene, im Geiste sich wiederholende Sinnlichkeit. Gibt er dem inneren Auge nichts zu sehen, so kann er nach Hause gehen, denn er ist kein Dichter. Wer uns nichts zu schauen gibt, der gibt uns für die ästhetische Auffassung nichts. Also auch die Poesie ist sinnlich.

Ferner werden Sie anführen, daß man von „schöner Seele", „schönen Gedanken" spricht, selbst von „schöner Abrundung" eines wissenschaftlichen Systems, und werden sagen: das ist alles nicht sichtbar, ist ja rein geistiger Art. Allein damit wird nichts bewiesen. In Norddeutschland sagt man auch: „das schmeckt schön"; und in allen diesen Fällen ist das Wort ungenau gebraucht. Für gewöhnlich geht solche Laxheit hin. Wir aber, in der Wissenschaft, müssen das Wort genau nehmen, müssen durchaus bestimmte Grenzen ziehen. So sagt man: „eine schöne That" und meint damit eine sittlich brave That, allein eine solche macht noch nicht schön. Der innere Adel einer „schönen" Seele oder Handlung muß in Erscheinung treten, wenn sie für uns schön sein soll. Es muß absolut etwas da sein für unser Auge oder Ohr.

Man pflegt bei „sinnlich" gleich an etwas Unerlaubtes zu denken, denn man ist ja stets moralisch. Aber das Sinnliche ist unschuldig, wo es nicht mit Pflichten in Konflikt kommt. Im Schönen sind wir ganz und mitten im Gebiete der Sinnlichkeit. Ohne volle, warme, ganze Sinnlichkeit kein Künstler und keiner, der etwas von Kunst versteht. Es gibt wohl eine gemeine Sinnlichkeit, aber auch eine edle, gute, die eben recht ist; und um die handelt sich's hier.

Das Schöne ist dabei immer ein individueller Gegenstand. Dieser Punkt führt uns auf die schwierigsten philosophischen Fragen. Es schadet nichts, wenn ich für jetzt nicht näher darauf eingehe und nur folgendes bemerke.

Unter Individuum verstehen wir eine unteilbare Einheit, einen organisch geschlossenen Körper, worin jeder Teil Mittel und Zweck ist. In diesem höchsten Sinn Individuum ist eigentlich nur der Mensch, und nur er das wahre Objekt aller Kunst. Aber wir nehmen das Wort weiter und bezeichnen damit alles, was in Zeit und Raum abgegrenzt ist. In der Natur verlaufen die Dinge ins Grenzenlose. Denken Sie z. B. an die Unendlichkeit des Himmels. Das Weltall als Ganzes ist kein ästhetischer Gegenstand. Wenn ich etwas schön nenne, so greife ich eine Summe von Erscheinungen heraus und grenze sie wie durch einen Rahmen ab; auch an sich Unbegrenztes; ich nehme mir einen Ausschnitt Luft, Wasser, Erde. So wird uns auch eine Mehrheit von Individuen, eine Gruppe oder Reihe von Gegenständen, eine Folge von Vorgängen, ein Drama, ein zusammengesetztes Bild zu einem Individuum. Eine musikalische Komposition ist individuell, insofern sie den Lebenslauf einer Gefühlsstimmung darstellt. Die innere Einheit eines solchen individuellen Ganzen verhält sich dann zu den in ihr enthaltenen Teilen oder Individuen wie die Seele, der Geist in einem Individuum, in einem Menschen oder Tier, zu seinen Gliedern.

Das Schöne ist ferner unseren Sinnen sympathisch. Es thut uns wohl. Was auf unser Auge oder Ohr unangenehm wirkt, ist immer etwas, was diese Organe auch schädigt. Das Schöne dagegen ist ihnen homogen und bekömmlich. Mutet es

ihnen oft etwas zu, was zunächst Unlust erweckt, so bereitet es dann desto mehr Lust. Und diese Lust ist sinnlich. Sinnliche Lust ist im Gebiete des Schönen etwas Vortreffliches, Berechtigtes. Da dürfen wir uns ihr hingeben ohne Gefahr für unsere Seele.

Das Schöne ist also sinnlich, und die Lust am Schönen ist auch sinnlich. Diese Lust kann aber nicht bloß sinnlich sein. Das scheint nun ein Widerspruch, aber wer in Sachen des Denkens nur Entweder-Oder kennt, der mag es nur aufgeben, sich damit zu beschäftigen, daß er das Schöne verstehe. Es ist der seichte Verstand, der nur die Alternative hat: sinnlich oder nicht sinnlich. Was tief ist, das ist verwickelt und führt dem seichten Verstand scheinbare Widersprüche entgegen. Wir bleiben also dabei: Das Schöne, die Lust am Schönen ist sinnlich und doch wieder nicht sinnlich.

Zum Beispiel nach der geschmackvollen Anordnung einer Tafel, nach der hübschen Figur einer Speise, Torte, wird nicht viel fragen, wer nichts spürt als Appetit. Kann er sie doch beurteilen und würdigen, so vermag er so lang' den Appetit zurückzuhalten. Einer, der nur Hunger hat und ihn nicht vergessen kann, interessiert sich nicht für die Form, sondern für den Stoff, für die Materie der Speisen.

Der Verliebte urteilt nicht am klarsten über die Erscheinung der Geliebten, denn es beseelt ihn der heftige Wunsch, sie zu besitzen.

Ein roher, nicht ästhetisch gebildeter Mensch wird die Anmut der kapitolinischen Venus nicht rein genießen.

Wo sinnlicher Reiz stattfindet, möchte man sich eines Gegenstandes bemächtigen, oder man möchte ihn meiden. Wer einen Meersturm mit erlebt und hat Furcht, der sieht seine erhabene Schönheit nicht.

Im Gebiet des bloß sinnlich Angenehmen gibt es deshalb kein rein objektives, allgemein gültiges, sondern nur ein subjektives Urteil[1]). Hiefür hat ein Wort Kants Geltung:

---

[1]) Vgl. oben S. 13, 14.

Man soll nicht sagen: „dieser Wein schmeckt gut", sondern: „er schmeckt für mich gut". Da liegt eben alles in der Zufälligkeit persönlicher Neigung, im Privatinteresse.

Die Empfindung des Schönen ist dagegen objektiv; sie geht ausschließlich auf das Bild eines Gegenstandes. Und so erweist sich die Wahrheit des Satzes: die ästhetische Lust ist nicht nur eine sinnliche.

Mit dem Worte angenehm verbinden wir wohl auch den Begriff eines gemischten Wohlgefallens, wo neben den sinnlichen Faktoren geistige mitspielen. Angenehm in diesem zweifachen Sinn nennen wir z. B. eine Unterhaltung, welche mit Menschen, die uns sympathisch sind, in bequemer Situation, behaglichem Raum, bei guter Bewirtung stattfindet. Im allgemeinen bezeichnet man aber damit zunächst eine Eigenschaft sinnlichen Wohlgefallens, einen äußeren Eindruck, den die Sinne gern annehmen.

Kant sagt: sinnliches Interesse findet statt, wenn mir nicht bloß der Gegenstand, sondern seine Existenz gefällt, d. h. wenn ich wünsche, daß er für mich da sei. Ein solches Interesse nennen wir pathologisch. Pathologisch heißt: was sich auf einen leidenden Zustand bezieht, krankhaft, in weiterer Bedeutung: sinnlich befangen. Im gewöhnlichen Sprachgebrauch versteht man unter Pathos: feierlich gehobene Stimmung. Pathos heißt aber ursprünglich Leiden. Pathologie nennen wir die Krankheitslehre, die Wissenschaft, welche sich mit leidenden, krankhaften Zuständen beschäftigt.

Dagegen ist nun also der ästhetisch Betrachtende frei von sinnlicher Befangenheit, frei von Leidenschaft. Alles Pathologische, alles wirkliche Begehren oder Verabscheuen, jeder Wunsch thatsächlicher Aneignung oder Verwerfung bleibt vom Standpunkt reiner Kontemplation ausgeschlossen.

Nun müssen wir es aber genauer nehmen mit der Frage, welche Sinne am Schönen beteiligt sind.

Da haben wir zu unterscheiden unser Verhalten gegenüber der Kunst und gegenüber dem Naturschönen. Bei diesem spielen auch Sinne herein, die bei jener nicht in eigentliche

Wirkung treten: die Sinne, die wir die dumpfen, pathologischen, nicht kontemplativen nennen, weil sie leicht Begierde oder Widerwillen erregen, nämlich Tastsinn, Geschmack, Geruch.

Der Tastsinn muß anfassen und setzt die unmittelbare Nähe eines Körpers voraus. Die Kinder greifen nach allem. Sie lernen erst durch Tasten die Dinge und den Raum verstehen. Das Tasten hilft dem Auge und ist in unserem Sehen als Reminiscenz enthalten. Aber an und für sich gibt es uns den Begriff der raumausfüllenden Form nie so, daß wir durch ihn das Ganze derselben umfassen, sie wäre denn so klein, daß sie als ästhetisches Objekt gar nicht genommen werden kann. Tastend berühre ich nur Teile, kann ich nur nach und nach ein Ganzes umfassen; und wenn ich darauf beschränkt bleibe, so erhalte ich doch keinen deutlichen Eindruck. Gewinne ich dabei dennoch eine bestimmte Vorstellung von Form und Zusammenhang, so ist vorher schon das Auge thätig gewesen.

Zum Tastsinn rechnet man auch den Hautsinn, der namentlich die Temperatur anzeigt. Wir spüren kalt, warm, glatt; wir spüren rauh, feucht, trocken, lauter Eindrücke, die leicht pathologische Reize entbinden.

Aus dem Gesagten ist zur Genüge ersichtlich, daß die Beziehung des Haut- und Tastsinnes zum Gegenstand sehr sinnlich und mit praktischen Gedanken verbunden ist. Da ist alles zu nahe, zu direkt körperlich, um rein ästhetisch zu wirken.

Noch mehr ist dies der Fall beim Geschmack. Stoffteile werden durch den Mundsaft chemisch aufgelöst. So empfindet der Geschmack ihre Qualität als bitter, süß, sauer. Er fungiert mit als ein Werkzeug zum unmittelbar körperlichen Existieren mittelst Ernährung. Im höchsten Grade sinnlich dumpf, wie er ist, erregt er Lust im Sinne der Begierde, oder Unlust im Sinne des Abscheus. Die Kunst steht ihm also fern. — Doch wird der Begriff Geschmack bildlich auf das Gebiet des Schönen übertragen. Wir sprechen in höherem Sinne von gutem Geschmack und vergleichen dabei die Feinheit des ästhetischen Urteils mit dem zarten Abwägen der kostenden Zungennerven.

Der Geruch steht schon höher. Er verlangt nicht solche Nähe, nicht eigentliche Berührung mit den Gegenständen selbst. Wohl tritt auch er mit ihnen in eine chemische Beziehung, er empfindet ihre in Gasform aufgelösten Atome. Und zum Teil dient er gleichfalls der Ernährung, indem er untersucht, ob etwas genießbar, schmackhaft, wohlbekömmlich ist. Die Nase dient so dem Mund als Vorposten. Der Geruch ist ein Bote des Geschmacks. — Aber er hat auch feinere Wahrnehmungen. Blumendüfte affizieren nicht bloß sinnlich, es schweben mit ihnen geistige Stimmungen herbei, und das hebt schon etwas ins Ideale hinüber. Jedoch in der Kunst darf uns dergleichen nicht unmittelbar vorgeführt werden. In ihrem Gebiet soll dieser dumpfe Sinn nicht in wirkliche Funktion treten; denn Gerüche kann man nicht bloß *scheinbar* darstellen, sie werden kein Schein wie Geschautes und Gehörtes. Bei der Aufführung von Gounods Faust in Paris hat man im Augenblick der Himmelfahrt Gretchens eine Unmasse von Wohlgerüchen über das Proscenium verbreitet. Das ist grob sinnlich. Mephisto würde dazu nur sagen: gut, was wollt ihr dann thun, wenn *ich* auftrete?

Uebler Geruch erregt Ekel und wirkt dadurch furchtbar entfremdend gegen alles Schöne; er ist sein größtmöglicher Feind. In einem Raum, wo es übel riecht, kann die anmutigste Erscheinung nicht gefallen; und nicht einmal das Wort „stinken" mögen wir gern aussprechen.

So zart und scheu, so empfindlich und leicht zurückschreckend ist der Geruch. Wir bezeichnen diese Gefühlsart der Kürze halber mit dem Fremdwort „apprehensiv", weil es ihre verschiedenen Eigenschaften zusammenfaßt.

Ganz anders beschaffen, als die wahren Organe des Schönen berufen sind dagegen die beiden kontemplativen Sinne: *Gesicht* und *Gehör*.

Wir sehen auf Distanz, ohne daß sich deshalb etwas vom gesehenen Körper ablösen müßte. Nur auf den Lichtwellen herankommend, wird sein Schein in Form, Farbe, Bewegung von uns wahrgenommen. Um ihn als Ganzes zu fassen und die Totalwirkung seiner Oberfläche aufzunehmen, müssen wir

immer mehr oder weniger zurücktreten. Damit ist schon die ästhetische Ueberlegenheit des Auges ausgesprochen. In der Distanz bleibe ich mit dem Geschauten ruhig. Es drängt sich nicht auf, und ich verhalte mich zu ihm ganz frei. So findet ein klarer Gegenschlag zwischen Objekt und Subjekt statt. Die Seele kann dabei gelassen mitthun. Das Gesicht ist also ein rein betrachtender, kontemplativer, d. h. objektiv auffassender Sinn und deshalb im Schönen der wichtigste, der am nachdrücklichsten beteiligte.

Wir haben uns bereits erinnert, daß im Sehen etwas vom Tasten nachwirkt. Der Mensch und das Tier lernt nicht sehen, ohne sich sehr oft gestoßen zu haben. Denn wir sehen die Dinge eigentlich nur als Flachbilder; und daß sie räumlich sind, würde uns das Auge allein nicht sagen; das lernen wir erst durch das Begreifen (im ursprünglichen Sinne des Worts). Kaspar Hauser, jener geheimnisvolle, von unbekannten Menschen in dunklem Raum herangezogene Findling, hielt eine Landschaft, vom offenen Fenster aus gesehen, für ein Bild und griff nach dem Mond. Indem wir die Formen sehen, ist unser Tastsinn noch nachwirkend. Er ist sozusagen implicite oder latent im Auge vorhanden, verborgen in ihm eingehüllt, heimlich in ihm thätig.

Gesichtseindrücke können nun wohl auch stoffartig wirken, Begierde oder Abscheu unmittelbar hervorrufen, aber das kommt nicht so leicht vor wie bei den Wahrnehmungen der zuvor genannten Sinne. Jeder kann parteilos dabei sein. Und es tritt, wie sich später zeigen wird, eine ganz andere, höhere Wirkung hinzu. Bloß Formen, Farben gewinnen für die ästhetische Betrachtung den Anschein geistigen Lebens. Wir legen ihnen unbewußt etwas Seelisches bei.

Das Gehör nimmt die Schallwellen auf, welche durch Vibrieren eines Körpers hervorgebracht werden. Dieser verrät ihm in seiner Klangfarbe das Ganze seiner inneren Textur. Und in der Stimme des Menschen gibt sich dem Gehör seine Seele und Stimmung kund, in der Sprache sein Denken. So steigt das Gehör zu gleicher Höhe wie das Gesicht. Es offen-

bart uns nicht nur, was uns dieser oder jener Mensch sagen will (das kann sich ja der Taube ersetzen), sondern auch die Temperatur des Tones, in welchem gesprochen wird, die verinnerlichte Natur. Das macht den Tauben so unglücklich, er kann den Herzenston nicht hören. Er weiß nicht, wie es klingt, ob freundlich, barsch, mild, streng, falsch, heuchlerisch gesprochen wird; und das macht ihn mißtrauisch.

Das Gehör ist ein eigentümlich intimer Sinn. Die durch Erschütterung der Luft erregte Vibration des hörenden Nervs trifft uns mitten in unserem Existenzgefühl. Das Gehör scheint sich so fast wieder den dumpferen Sinnen zu nähern. Denn es ist außerordentlich empfindlich und reizbar. Laute Töne können bis zum Aeußersten pathologisch erregen, schmerzen, erschüttern, erschrecken. Doch das Gehör hat auch eine ungleich geistigere Seite. Wie das Gesicht in bloßen Formen, Farben, Bewegungen, vernimmt es in den Tönen der Instrumentalmusik, selbst im Rauschen des Windes etwas Seelisches. Dies gibt ihm eine ungeheure Wichtigkeit.

Gesicht und Gehör sind also die berufenen Sinne der Kunst.

Nun müssen wir uns aber daran erinnern, daß wir eine zweite, eine innere Sinnlichkeit in unserer Phantasie besitzen; und in diesem Elemente, das, wie wir gesehen haben, der Dichtkunst angehört, gewinnen die dumpferen Sinne doch ein gewisses Recht, eine relative Geltung. Sie werden nur indirekt beschäftigt, wenn wir bildliche Ausdrücke gebrauchen wie: bitterer Kelch, bitteres Leiden, harte Erfahrung, süßer Schreck, und ein Dichter darf ganz wohl auch Geschmacksvorstellungen hervorrufen. Ebenso können Eindrücke des inneren Tastsinns, das Glatte, Rauhe, Warme, Kalte, in einem poetischen Ganzen ungemein wirken. Lady Macbeth prahlt mit ihrem Mut, das Kind mit dem weichen, zahnlosen Mund an die Wand zu schleudern. Die Poesie versäumt auch keineswegs, unsere Phantasie durch Erinnerung an Wohlgerüche anzuregen, das Bild, welches sie uns von der Natur macht, durch die Vorstellung ihres Duftes zu beleben. Sie kann uns unter Umständen sogar Mißgerüche vorführen. So reden die Alten, Homer und Virgil, von dem pestilenzialischen Gestank

des Kozytus, des Stroms der Unterwelt, wobei sie denken mochten an den alten Schwefelbrodem der Krater, der Solfatara, des Lacus Avernus und des sogenannten Tors der Hölle bei Neapel.

So sind die drei dumpfen Sinne in der Kunst wenigstens mittelbar beteiligt. — Ihre direkten Reize bleiben dagegen auf das Reich des Naturschönen beschränkt, weil sie nicht rein kontemplativ sind.

§ 3.

Aber auch das geistige Interesse ist im bestimmten Sinne, d. h. als ein im Sinne des Zwecks auf den Gegenstand gespanntes, ausgeschlossen, sei es praktisch oder theoretisch. Es herrscht ruhiges Belassen und Betrachten, d. h. reine Anschauung. Nur so erklärt es sich, daß das Schöne allgemein wohlgefällt.

Diese Sätze sind für die gewöhnliche Vorstellung etwas paradox, weil man unter geistigem Interesse höheres Interesse zu verstehen pflegt. Wir unterscheiden aber zweierlei geistiges Interesse: praktisches und theoretisches; im praktischen das auf den äußeren Nutzen gerichtete, das politische, das moralische, das religiöse Interesse. Das theoretische geht rein auf die Wahrheit, sucht Belehrung.

Das Schöne aber will nicht nützen, ist zwecklos, rein um seiner selbst willen da. Es soll nur erfreuen, erheben. Wer z. B. in Wald und Feld nur fragt, ob der Boden fruchtbar ist, wie die Saaten stehen u. dergl., achtet nicht auf die Schönheit der Landschaft. Deshalb können Bauern eigentlich nicht spazieren gehen. Sie inspizieren den Ackerstand, sehen nach dem Wetter, überzeugen sich von den Fortschritten eines Neubaues, aber zwecklos betrachten können sie nicht gut. Dabei braucht nicht einmal ein egoistischer Standpunkt eingenommen zu werden. Denken Sie sich einen Mann, der gar nicht auf Eigennutz bedacht ist, sondern auf das Gemeinwohl. Wenn er eine Landschaft nur darauf ansieht, ob man da säen und ernten kann, zu welcher Art der Bebauung sich der Boden eignet, so ist sein Verhalten in diesem Moment nicht ästhetisch.

Warum ist ein Regenschirm etwas absolut Prosaisches? Weil er nur Möbel zu einem Zweck ist. Denken Sie sich eine plastische Idealgestalt mit einem Regenschirm! Oder eine Tragödie, worin der Held mit einem Regenschirm auftritt! Der Schild an einer Kappe ist prosaisch, weil man ihm den Zweck sofort ansieht.

Das Schöne kann sich aber allerdings mit dem Zweckmäßigen *verbinden*. Das Kunsthandwerk z. B. gibt dem Gegenstand, der nur dienen soll, den edlen Anflug der Freiheit. Was nur dem Zweck dient, ist nicht *außerhalb* alles Schönen, sofern ihn die Kunst adelt. Sie knüpft an die Nutzdinge ihre Formen. Diese aber sind überflüssig, nur um der Schönheit willen da. So wird das Prosaische veredelt durch die Idealität des Zwecklosen. Erinnern Sie sich z. B. des Hahnen am alten Feuerschloßgewehr. Man gab ihm die Form eines Drachen, weil er Feuer speit, oder, weil er schnappt, die Form eines Fisches. Die Griechen gaben Tischen, die bei festlichen Gelagen dienten, Pantherfüße. Das ideale Leben ist um seiner selbst willen da. Die im Geschäftsleben berechtigte Frage: wozu? hört auf im höheren Gebiete. Wer fragt, was man mit den Dingen anfangen soll, steht nicht auf ästhetischem Standpunkt.

Wie verhält es sich nun aber mit den höheren Zwecken, den bedeutenderen Interessen? Sollen auch sie vom Schönen ausgeschlossen sein?

Interesse heißt: auf einen *Zweck* gespannte Stimmung. Aber in der *ästhetischen* Stimmung lassen wir die Welt stehen, wie sie ist. Da wollen wir sie nicht verändern; da wollen wir keinen Einfluß auf sie nehmen. Mit allen ihren Mängeln erregt sie unser Wohlgefallen. Also ist auch das *politische* Interesse ausgeschlossen und, so paradox es klingt, auch das *moralische*. Der spezifisch moralisch Gestimmte steht auf dem Standpunkt des Sollens und der Bedenklichkeit gegenüber den freien Regungen der Natur; er verwechselt deshalb vor dem Kunstwerk leicht objektiv und subjektiv. Der ästhetisch Anschauende läßt den Künstler ganz ruhig machen. | Zu den Worten des Holkischen Jägers in Wallensteins Lager sagt das

moralische Interesse: „das sollte aber nicht sein". Ja freilich nicht, aber das Wilde hat seinen ästhetischen Reiz.

Wenn ein Dichter von einer, nach seiner Ueberzeugung, ganz edlen Leidenschaft ergriffen ist und sie poetisch gestalten will, so muß er seinem Werk einen allgemein ansprechenden Charakter geben. Ist es aus ganz befangener Parteitendenz erwachsen, so wird es gewiß nicht in die freie Schönheit emporreichen. Ganz wohl darf ein feuriges Gemüt, das charaktervoll auf einem bestimmten Standpunkt steht, von diesem aus künstlerische Gebilde schaffen. Jedoch dann verlangen wir, daß es die nötige Freiheit finde, um den Gegenstand ins rein Menschliche zu erheben und so auch einen zu rühren, der zu den Gegnern gehört, aber seinen Sinn nicht parteiisch verengt hat. Das führt uns auf den Satz von Freiligrath:

„Der Dichter steht auf einer höheren Warte
Als auf der Zinne der Partei."

Freiligrath hat ihn durch seine weitere Poesie wieder zurückgenommen; und es ist wohl auch wahr, daß der Dichter zum feurigen Herold derjenigen Ideen werden darf, die seine Partei vertritt, aber unter der genannten Voraussetzung.

Ich weiß nicht, ob Sie die vorzüglichen Kompositionen von Rethel kennen, dem leider so früh verstorbenen großen Talente. Es sind Zeichnungen im markigen Stil der Holzschnitte Albrecht Dürers. Darin sind geschildert die Zustände im Frühling 1848, als die demokratische Partei das Volk aufwühlte und zu jenen Putschen aufhetzte, wodurch die Freiheitsidee wesentlich verderbt und ihre Sache geschädigt wurde.

Wir sehen das Totengerippe in Heckeruniform der friedlichen Stadt zureiten, Volksscenen, den Barrikadenkampf, die furchtbare Arbeit der Kartätschen und endlich den Triumph des Verführers. Sein gespenstisches Roß trägt ihn über die Barrikade weg und leckt das Blut der Erschlagenen. Das alles ist ganz außerordentlich genial behandelt.

Wenn nun ein Demokrat vom reinsten Wasser sagte: „das sind reaktionäre Bilder, die mag ich nicht ansehen", so würden

wir das eben borniert nennen. In diesem Cyklus Rethels ist jedenfalls eine Wahrheit, die auch der Parteimann zugeben muß (und ein vernünftiger Demokrat sieht ein, daß man es damals dumm gemacht hat).

Mit einem Wort: auf beiden Seiten, auf der des Zuschauers wie auf der des Künstlers, muß eine freie Stelle für die Kunst sein.

Und nun müssen wir uns das moralische Interesse noch etwas näher betrachten. Das Leben schränkt die Sinnlichkeit ein und erlaubt ihre Entfaltung nur in bestimmten Grenzen. Hieraus folgt zwar noch nicht, daß die Sinnlichkeit an und für sich schlecht sei, denn sie liegt in der Natur; und die Natur ist unschuldig. Allein der sittliche Standpunkt als solcher muß notwendig gegen die Sinnlichkeit etwas besorgt machen. Im Schönen dagegen waltet solche Aengstlichkeit nicht. Es mag einer sagen: das Schöne möchte Begierden wecken, die in das Gebiet des Guten störend einbrechen. Aber warum soll man auch voraussetzen, der Zuschauer sei unrein? Wir werden einem solchen einfachen Moralbiedermann seine Meinung nicht verargen, doch wir werden sagen: du bist nicht dazu da, um das Schöne zu beurteilen.

Leidenschaft ist ein Hauptthema in allem, was Kunst heißt. Wer sich auf den moralischen Standpunkt stellt und immer denkt, das sollte sein, und, das sollte nicht sein, wird sich nun auch dazu durchaus befangen stellen. Ein Dichter muß eine Leidenschaft sich entfalten lassen, und führte sie zum Bösen; er muß sie sagen lassen, was sie sagen kann; er muß ihr eine dämonische Genialität geben, und wir werden uns an ihr ästhetisch erfreuen. Wenn nun diese Leidenschaft übler, zerstörender Art ist, so wäre er in einem vollständigen Widerspruch mit der Wahrheit, wenn er sie am Schluß als im Recht zeigen würde. Er wird vielmehr zeigen, daß solche Leidenschaft Selbstzerstörung ist. Aber der moralisch Aengstliche wird den Schluß nicht abwarten können und wird schon vorher sagen: das sollte nicht sein.

Wie werden denn gewöhnlich Romane gelesen, wie Dramen

aufgefaßt von der Mehrheit des Publikums? Man wendet seine Liebe jugendlich idealen Gestalten zu, die da auftreten, auch braven Ehemännern. Wo aber ein mehr verwickelter, eigentümlich bedingter, seltsam gemischter Charakter mitspielt, da pflegt man zu sagen: „jetzt aber den mag ich nicht!" Man pflückt einen Teil des Inhalts heraus und fragt nicht danach, ob der Dichter das Andere gebraucht hat.

Nehmen Sie ferner die Kontroverse über Goethe und Schiller, wie sie geführt zu werden pflegt von allen denen, die das feinere Kunstgefühl nicht haben, so werden Sie finden, daß der Fürsprecher Schillers kontra Goethe auf lauter moralische Eigenschaften des ersteren sich beruft. Man meint, man habe Schiller als den größeren Dichter beurteilt, wenn man nachgewiesen hat, daß ihn die Begeisterung für die Idealität der Menschheit beseelt, daß er ein sittlich gehobener Charakter gewesen. Angenommen, daß er dies mehr war wie Goethe, so war er deshalb nicht der größere Dichter. Da hätten wir, ich hoffe, viele große Dichter. Will man Goethe und Schiller als Dichter richtig vergleichen, so muß man sie nicht einfach nach ihrem Menschenwert, sondern nach ihrem Dichterwert beurteilen. Die Frage wird doch die sein: Wie hat jeder von beiden seine Art von Weltanschauung vergegenwärtigt? Wie hat er vermocht, sein Ideal in das Bild der Vielfältigkeit des Lebens auseinanderzulegen und so vor die innere Anschauung zu führen, daß wir genötigt sind, zu sehen, wie er sieht. Wie viel Genie ist auf der einen, wie viel auf der anderen Seite?

Wenn ich hier einen Augenblick darauf eintreten darf, so lassen Sie mich sagen: Die zwei Dichter sind deswegen schwer zu vergleichen, weil Schiller seinen spezifischen Dichterwert auf einer anderen Seite hat als Goethe. Im Drama hat Schiller mehr Gewalt. In Charakteristik, Ausdruck von Stimmungen, im Lyrischen steht er weit hinter Goethe zurück; und all sein hohes Denken und Suchen nach dem Idealen macht noch gar nicht den Dichter. Es kommt immer auf das Wie an. Zum Beispiele: Leichtsinnsgedichte hat Goethe so nette, so heitere Trinklieder wie: „Mich ergreift, ich weiß nicht wie, himmlisches

Behagen", und vanitas vanitatum vanitas „Ich hab mein Sach auf nichts gestellt". Ja, dem Dichter darf es ganz wohl einfallen, einmal die Stimmungen des leichten Sinnes recht lustig für sich zu behandeln. Und dies ist ja übrigens noch nicht der ganze Dichter, dazu gehört noch viel anderes, was er gedichtet hat.

Moral und Aesthetik ist also gründlich zweierlei. Hieraus folgt freilich nicht, daß das Schöne unsittlich sein darf. Wo dies der Fall ist, straft es sich immer auch dadurch, daß die Form darunter leidet. Doch dies wird uns erst später beschäftigen. —

Noch einen Blick auf das Komische. Falstaff ist ja sehr unsittlich. Wenn ich ihn moralisch beurteile, so ist er ein abscheulicher Mensch. Wie kann er, so beschaffen, ein ästhetisches Bild sein? Und dieses soll er ja doch sein als Figur in einem Drama. Aber was hat Shakespeare alles gethan, uns vom moralischen Standpunkt ab und auf eine andere Seite hinzulenken: auf die Naivität und auf die Komik der Widersprüche! Falstaff ist schön im Sinne des Komischen; und für das Komische wird der ausschließlich moralische Mensch keinen Sinn haben.

Wenn man den moralischen Standpunkt vertritt und ihn mit seiner ganzen Einseitigkeit in das ästhetische Urteil einführt, so gehört das zu den rasenden Verwechselungen von objektiv und subjektiv, Gegenstand und Bild desselben. Zum Exempel: Die Italiener spielen im Theater gern mit, ganz im Anstande, denn sie sind ja das Volk des Anstandes. Ich war einmal dabei, als ein Stück gegeben wurde, worin eine Witwe das Opfer eines Intriganten werden sollte. Aber da ist ein edler Mann, der sich ihrer annimmt. Der Schauspieler nun, der diesen gab, spielte sehr schlecht, der Bösewicht dagegen gut. Je besser der letztere seine Sache machte, um so mehr wurde er ausgepfiffen, je schlechter der Edle, um so mehr belobt. Das ist also einseitig moralisches Interesse und führt zur Verwechselung von objektiv und subjektiv, Dargestelltem und Darsteller. Der brave Mann im Schauspiele wurde am Ende dreimal gerufen

und stolperte über seinen Säbel; — jetzt lachten sie ihn aber doch aus.

In der Dresdner Galerie ist ein außerordentlich geistvoll gemalter Studienkopf von Brouwer, ein fürchterlich roher Kerl; der schreit im Rausch mit weit aufgerissenem Maul, ein Exemplar von Menschen, die sich, wie man sagt, „sauwohl" fühlen. „Uns ist ganz kannibalisch wohl, als wie fünfhundert Säuen", muß man da aus Auerbachs Keller in Goethes Faust citieren. Jeder Kenner betrachtet dieses genial hingeworfene Gemälde mit Entzücken. Aber erst neulich erzählte mir einer, der dort mit einer befreundeten Familie zusammentraf und der Tochter, die ihn um Orientierung gebeten hatte, mit diesem berühmten Bilde etwas ganz Besonderes zu zeigen hoffte, wie sehr er niedergeschmettert war, indem sie sagte: „aber das ist ja häßlich, das ist ja ein ganz gemeiner Lump". Die Dame zeigte hierbei eben keinen Sinn für die komische Kraft in der beseelten Darstellung des Künstlers. Dieser Rüpel ist ein ganzer Kerl und in seiner Art auch urbildlich. Das Komische ist auf seine Weise auch ideal, Falstaff ein Schweinpelz und ein Ideal zugleich. Da haben wir also ein Paradoxon; und es mag zunächst als solches hingestellt bleiben, wir kommen schon noch an die Stelle, wo das Ethische seine Rettung findet.

Ausgeschlossen ist auch das theoretische Interesse, der Trieb unseres Geistes zur Erkenntnis der Wahrheit. Wenn wir uns betrachtend zum Schönen wenden, so wollen wir es nicht erst begreifen müssen. Natürlich ist ein gewisses Denken auch hiemit verbunden. Aber wir wollen nichts Weiteres daraus lernen. Wenn wir ästhetisch genießen, so betrachten wir eine Landschaft, sei sie gemalt oder wirklich, gewiß nicht darauf hin, was sie für ein Gestein enthält, ob es Sand- oder Kalkstein ist, untersuchen nicht wie ein Botaniker ihre Pflanzenwelt, nicht wie ein Physiker ihre Lichtwellen. Und Dramen und Romane sind keine Lehrbücher der Physiologie, sind überhaupt nicht zu diesem Zweck gedichtet. Das wahrhaft Schöne leuchtet unmittelbar ein — wenn auch nicht jedem, so macht dies doch keinen Unterschied; es kostet kein Kopfzerbrechen; und so wenig es die Ab-

sicht hat, zu predigen, zu erbauen, so wenig will es unterrichten; es ist nicht didaktisch.

Nun weiß dies jeder, und es scheint eine so abgetretene Wahrheit, daß man es kaum der Mühe wert finden mag, darauf noch näher einzugehen. Allein hier kommt ein Punkt, der zu beachten ist: Unsere Welt hat aus der Litteraturgeschichte gelernt, daß Gottsched meinte, die Poesie sei dazu da, uns einen moralisch wertvollen, so oder so erhebenden, erbauenden, belehrenden Gedanken mit einigen angenehmen Bildern aufzuputzen, in ein buntes Papier zu wickeln. Wir kennen diese Philisteransicht und lachen über den guten Gottsched, meinen weit über ihn hinaus zu sein. Aber sehen Sie sich um, hören Sie zu, wie man spricht, so können Sie aus tausend und tausend Urteilen erkennen, daß die meisten Menschen die Poesie darauf hin examinieren und sich vor allem fragen: wie viel wirft sie ab vom Gedankeninhalt? Und da meint man hinten nach: ja, es muß auch hübsch ausgestattet sein. So liest man Dichter, und so beschaut man Gemälde! Weit über die Hälfte des Publikums steht auf diesem Standpunkt Gottscheds.

Ein Beispiel: Wer theoretisch betrachtet, den interessiert es, ob das, was hier dargestellt ist, w a h r sei, oder was dahinter stecke, oder was der Dichter davon selbst erlebt habe. Ueber Goethe hat man so viel Biographisches geschrieben; und sie meinen Wunder was zu thun zur Erklärung der Iphigenie, wenn sie nachweisen: da schwebt ihm die Frau v. Stein vor. Aber habe ich dann das Gedicht objektiv beurteilt, wenn ich sage, daß persönlich Erlebtes dahinter sitzt? Das mag man wohl nachher studieren, aber ein ästhetisches Urteil ist damit nicht vollzogen.

In diesem Zusammenhang ist auch die historische Wahrheit zu besprechen. Es ist gegenüber einem Kunstwerk ganz gleichgültig, ob das Dargestellte wirklich geschehen ist oder nicht. Nebenher kann man wohl diese Frage stellen. Aber der Dichter steht über der historischen Wahrheit. Leute, die danach fragen, zeigen, daß sie nicht wissen, um was es sich im Schönen handelt. Kindliche Gemüter pflegen den Inhalt eines Romans, eines

Dramas, wenn sie nach Lesung ihn angeben wollen, im Präteritum zu erzählen; sie sprechen just, als ob es wirklich geschehen wäre. Keiner, der weiß, daß das ja komponiert ist, wird hiervon so berichten, sondern im Präsens.

Der Dichter, sagte ich, steht über der historischen Wahrheit. Er soll nur die innere Wahrheit des Menschenlebens darstellen, wie es immer sein kann; und wenn er diesen oder jenen geschichtlichen Fall behandelt, so thut er es bloß, weil derselbe mit besonderer Kraft ein Bild gibt von Menschenlos. Natürlich darf er dabei nicht in zu starken Widerspruch mit der Geschichte treten. Wenn einer, der den Wallenstein behandelt, ihn keinen Treubruch am Kaiser begehen ließe, so würden wir fragen: warum nennt er das Stück Wallenstein?

Dennoch bleibt wahr, was wir gesagt haben: Der Dichter bedient sich eines historischen Motives nicht, weil es historisch ist, sondern weil es ihm poetische Fülle entgegenbringt.

Der Dichter kann auch einmal belehren wollen, wenn er uns nur sonst zeigt, daß er ein ganzer Dichter ist. Goethe und Schiller haben herrliche Lehrgedichte, aber das Lehrhafte ist nicht die Gattung, die im Mittelpunkt der Poesie steht, sondern mit gewissen außerästhetischen Mitteln vermischt; und es ist ein Wahn, wenn einer meint, mit Lehrgedichten wirkliche Poesie geleistet zu haben. Wir haben freilich viel Didaktisches in unserer Litteratur; es war lange Zeit Mode. Opitz hat mehrere lange Lehrgedichte geschrieben, „Ueber das Uebel und den Trost im Uebel", und ein Holländer eines über gelehrte Krankheiten „Von den Suchten der Gelehrten" — vielleicht nur nicht belehrend.

Also der theoretische Zweck ist vom Schönen ausgeschlossen wie der Nutzzweck, wie der politische und moralische Zweck. Auch die Befangenheit in diesen höheren Interessen nennen wir pathologisch. Wer sich so zum Kunstwerk stellt, daß er ausgeht von moralischen, didaktischen, politischen Grundsätzen und die ihnen entsprechenden Maßstäbe anlegt, verhält sich wie der, welcher sich sinnlich dazu verhält, pathologisch, weil ihn der Stoff packt, der praktische, moralische, didaktische, politische Wert

der Sache, und weil er deshalb nicht die Erscheinung als solche erfaßt.

Prinzipiell bleiben diese Sätze in Geltung, wenn auch gewisse Mischgebiete, wie das der Lehrpoesie, nicht absolut ausgeschlossen sind. Es gibt Malerei und Dichtkunst, welche sich strafend zur Gegenwart verhält. Die Karikatur zum Beispiel, *was* hat sie alles mitgewirkt bei der Reformation, in zahlreichen Flugschriften, bei der Revolution! Was alles hat die Poesie zur Förderung der Völker beigetragen durch belehrende und satirische Dichtungen! Es sind das aber keine reinen selbständigen Formen oder Zweige der Kunst, sondern Uebergangsformen, Nebenzweige, anhängende Gebiete wie das Kunsthandwerk.

Im Schönen heißt es also: nicht einrennen mit diesem oder jenem Zweck, sondern schauen und nichts anderes. *Es herrscht ruhiges Belassen und Betrachten.* Denn die ästhetische Auffassung verhält sich zu ihrem Gegenstand ganz objektiv, läßt ihn unberührt stehen, greift nicht ein, will nichts daran verändern oder forcieren.

Es ist arg, wie unsere Zeit diese Stimmung seelenruhigen Betrachtens zerzaust. Unser Leben wird in das allgemeine Geläufe und Gedränge immer nervöser hineingerissen. Es ist ja selbstverständlich: ich will durchaus nicht den unendlichen Fortschritt bemäkeln, der in den Eisenbahnen liegt. Aber jetzt, wo wir in so rasender Eile fliegen, daß nur ein paar Minuten Aufenthalt schon zu viel sind, gerät die Seele in ein Jagen und Hetzen, daß wir kaum mehr in die Stimmung kommen, z. B. vor einer Landschaft ganz ruhig betrachtend zu verweilen. Sie werden sagen: mit der Eisenbahn kommt man ja schneller in schöne Gegenden, zu Kunstsammlungen. Allein durch dieses Hasten kommt man auch nachher nicht zum Genießen, wie dies die Mehrzahl des Reisevolkes, das uns jetzt alles Hochgebirg überschwemmt, genügend zeigt, wenn ihm einmal ein Stück schöne Natur vor Augen kommt. Bengalisch beleuchtet will es sie haben, frisiert. Ich bestieg im September den Gotthard, kam zur Teufelsbrücke, wo die Zeugen der Urgeschichte unseres

Planeten so fürchterlich aufstarren. Dort waltet eine Einsamkeit tragischer Art, nur unterbrochen von den wahnsinnigen Donnerstürzen der Wasserfälle. Aber alle Freitag bengalische Beleuchtung. Das ist für unser Reisepack. Und table d'hôte, Thee, Champagner, den ganzen Stadtklatsch will es haben mitten in den Bergen, alle Bequemlichkeiten der Kultur. Es fällt ihm nicht ein, sich lebendig in das Landleben zu versetzen, mit seiner Schlichtheit vorlieb zu nehmen und sich der reinen Betrachtung hinzugeben; es thut nur so manchmal.

Und was sucht man im Haus der Kunst? Die Mehrheit meint, der Wert eines schönen Werkes sei danach zu schätzen, wie viel sich Neues, Interessantes, Aktuelles herausklauben lasse, wie viel es abwerfe von Gedanken, Witzen, Aufregungen, Rührungen. Ihr stumpfer Nerv will möglichst scharfe Reize, stärkste Sensation. Um so mehr ist es angezeigt, in seiner ganzen Wichtigkeit das hervorzuheben, was dagegen wie etwas Blödes scheint: die reine Anschauung. Man kann diesen Ausdruck auch vergleichsweise anwenden auf die Musik, auf das Tonbild und vollends auf die Poesie. Ein Dichter gibt uns innerlich zu schauen. Wir sollen einfach schauen und dabei nichts denken. Freilich, wir können eigentlich niemals nichts denken, aber wir können die Gedanken nur accompagnierend, frei nebenher laufen lassen. Nicht mit Denken, sondern mit *Versenken* muß das Kunstwerk erfaßt werden. Es handelt sich ja hier nicht im gewöhnlichen Sinne des Wortes um eine Sprache, die sich zunächst immer an unseren Verstand wendet. Durch die Worte will der Dichter uns nur Bilder vorführen, in die wir uns versenken sollen. Man redet oft von der Sprache der Kunst, aber diese Sprache ist eine ganz andere als die gewöhnliche, sie spricht in und durch Formen. Wir wollen in ihrem Gebiete nichts anderes fühlen als Formen, im übrigen soll unsere Seele ganz und gar still sein. Wo dieses reine Betrachten, dieses Versenken der Seele in Bild und Einklang nicht stattfindet, da kommt nun das Gemüt mit seinen übrigen festen Neigungen, falschen und halbwahren Prinzipien, mit den Einseitigkeiten, woran jeder Mensch leidet, da mischt sich die un-

berechenbare Individualität ein, — und mit dem Schönen, mit der Uebereinstimmung über das Schöne ist es aus. Alles Schöne will das Gefühl bewegen, aber nur durch und im reinen Beschauen. Die Allgemeinheit des Wohlgefallens am Schönen wäre nicht möglich, wenn das Interesse positiv mitwirkte, denn hierin sind die Menschen getrennt. Sie weichen voneinander ab im Gebiete des Angenehmen, des Nützlichen, des Ethischen und im begrifflichen Denken. Sowie Sie sagen: berechtigt sind die Ansprüche auf praktische Verwertung, politische, moralische Zwecke, oder das religiöse Interesse (das so furchtbar wird bei allen Menschen, die nicht unterscheiden zwischen dem Wesen der Religion und dem, was die positiven Religionen fälschend hinzufügen), berechtigt ist auch das theoretische Interesse, so gäbe es niemals ein allgemeines Urteil im Gebiete des Schönen und der Kunst, und die Welt würde nicht in der Ansicht zusammentreffen, daß Aeschylos, Sophokles, Shakespeare, Goethe große Dichter sind. Alles liefe auseinander. Es muß im Schönen etwas sein, was auch dem sittlich Unreifen das sittliche Ideal einleuchtend macht, und es gefällt ungleich Denkenden gleich.

§ 4.

Es folgt, daß die ästhetische Anschauung nicht auf das Was, sondern nur auf das Wie, nicht auf den Stoff, sondern auf die Form gerichtet ist. Die Form ist Anordnung des Stoffes zur Einheit in der Vielheit, also Harmonie. Sie ist nicht selbst Stoff, nur Gesamtwirkung aller Teile des Stoffes, in diesem Sinne nur Oberfläche, also sinnlich-unsinnlich. Der Gegenstand wird zum bloßen Bilde, zum bloßen Schein. Erscheinung. Die ästhetische Form kann nicht bloße Form in dem Sinne des quantitativen Verhältnisses sein wie die mathematische, obwohl die letztere teilweise in das Gebiet der ästhetischen greift.

Das ästhetische Augenmerk geht nicht auf das „Was", sondern auf das „Wie", nicht auf das, was hinter der Oberfläche ist, sondern auf sie selbst.

Denken Sie an eine Landschaft, die Ihnen schön erscheint! Da werden Sie nicht fragen: was ist der Gehalt der Dinge, die ich hier sehe, nicht fragen nach der inneren Beschaffenheit des Gesteins, des Wassers, der Pflanzen. Der unmittelbare Vordergrund wird zu Ihrer ästhetischen Stimmung wenig beitragen, denn er ist zu nahe, seine Wirkung zu stofflich. Im Mittelgrund legt sich jedoch eine Luftschichte dämpfend über die Körperlichkeit der Dinge. Und je weiter sie sich von uns entfernen, um so mehr verdichtet sich dieser feine Schleier und die äußerste Ferne ruht (namentlich im Süden) in einem blauen Dufte, der von den Formen wenig und zuletzt gar nichts mehr sehen läßt. Ohne dieses zarte Gewebe der Luftperspektive, das die Gegenstände als solche verschleiert, würde die Landschaft so stimmungsvoll nicht wirken. Die Probe machen wir mit dem Gegenteil. Bei Föhnluft tritt eine merkwürdige Helle ein, wobei die Ferne viel näher erscheint (man kennt das als Regenzeichen); und ähnlich verhält es sich, wenn ein Gewitter die Dünste aufgezehrt hat. Bei solcher Luft wird nun die Ferne ganz ordinär deutlich. Das Gebirge rückt so nahe heran, daß man meint, sein Gestein greifen und Gneis, Granit, Kalk unterscheiden zu können; und damit ist die ganze Landschaft unpoetisch geworden, sie macht uns nicht mehr den Eindruck eines Bildes. Ganz anders, wenn der idealisierende Duft darüber liegt. Da sagen wir: „das ist wie gemalt". Die Natur hat hier zufällig dafür gesorgt, daß sie für das menschliche Auge zum Bilde wird. — Der Tod ist auch so ein blauer Schleier, der den verklärt, der sich selbst zu überleben wert ist.

Denken Sie sich ferner Menschen, in irgend einer Beschäftigung begriffen, etwa in einem sehr lebhaften Gespräch, wobei es schließlich Händel gibt. Folgen Sie nun mit sachlichem Interesse dem Vorgange, ist Ihnen wichtig, was man spricht, was hier geschieht und warum, sind Sie gar mit Leidenschaft beteiligt, so wird Ihnen diese Menschengruppe kein Bild. Es kann aber ein Moment kommen, wo Sie sich sozusagen ausscheiden, Distanz nehmen, ganz objektiv die Leute ansehen, ihre Figuren, Köpfe, Gebärden, Stimmen, dazu die Beleuchtung,

den Raum, die Umgebung; und jetzt wird Ihnen das Ganze zum Bild, zum Schauspiel.

Von Leonardo da Vinci wird erzählt, er habe einmal eine Menge Bauern zu einem Gastmahl eingeladen und ihnen so lächerliche Geschichten erzählt, daß sie vor Lachen die tollsten Gebärden machten. Gleich nach ihrer Verabschiedung habe er dann ihre Gesichter und Grimassen aus dem Kopfe nachgezeichnet. Sie mußten ihm aufspielen; und so ist jeder Künstler. So holt sich Goethe in Thüringen „einige Motive, wie Enten im Fluge geschossen". In „Wahrheit und Dichtung" erzählt Goethe, wie er als Student in Dresden, da ihm von seinem Vater eine äußerste Abneigung gegen Gasthöfe eingeflößt worden war, bei einem Schuster, dem Verwandten seines Leipziger Stubennachbars, wohnte. Er sah sich dort mit Entzücken in der Galerie um. „Als ich nun," sagt er, „bei meinem Schuster wieder eintrat, um das Mittagsmahl zu genießen, trauete ich meinen Augen kaum; denn ich glaubte ein Bild von Ostade vor mir zu sehen, so vollkommen, daß man es nur auf die Galerie hätte hängen dürfen. Stellung der Gegenstände, Licht, Schatten, bräunlicher Teint des Ganzen, magische Haltung, alles, was man in jenen Bildern bewundert, sah ich hier in Wirklichkeit." Das heißt die Gegenwart als Schein sehen, so sieht der Künstler. So verhalten wir uns, wenn wir ästhetisch betrachten. Wir schneiden die Nabelschnur zwischen uns und dem Objekt entzwei, dann ist es ein Bild. Goethe hatte in Italien fast kein Auge für die innere Stumpfheit des dortigen Lebens, aber er schaute und schaute. Man mag es von anderer Seite tadeln. Doch wie reiste Herder in Italien? Er murrt beständig, sieht überall nur Mißbräuche. Er hat den moralisch gerechten Eifer, aber er bringt es niemals zur ästhetischen Betrachtung.

Ariost wurde einmal von seinem Vater sehr gezankt. Er war gerade an einem Lustspiel und brauchte einen polternden Vater. Den studierte er nun an ihm. Das war freilich frevelhaft. In diesem Zusammenhange durfte er ihn nicht als Bild auffassen. Aber an und für sich ist diese Objektivität weder frivol noch unfrivol, sondern ästhetisch.

Wenn wir einen Gegenstand künstlerisch betrachten, ist er also nur Bild, nur S c h e i n. Aber nicht leerer Schein, sondern Erscheinung. In der Aesthetik brauchen wir ja das Wort Schein nicht im Sinne des Nichtigen, sondern um etwas Rechtes zu bezeichnen. Wir sprechen vom rechten bloßen Schein. In der Kunst lassen wir uns ja lauter Schein gefallen. Sie macht ja den bittersten Ernst aus dem Satze: das Schöne ist nur Schein. Das hinter der Oberfläche einer Statue Liegende, was geht es uns an? Und was ist ein Gemälde anderes als ein mit Farben auf eine Fläche geworfener Schein?

Dies führt nun auf die Frage: was ist die F o r m? Wenn ich die Form sinnlich-unsinnlich nenne, so klingt das paradox, ist aber nicht so schwer zu erfassen.

Die Tätigkeit im Schönen, sahen wir, ist ein Denken in Formen, ohne daß dabei eigentlich gedacht wird, ohne Begriff. Der Künstler denkt in Formen, sein Denken selbst erhebt sich in Formen. Er hat dazu wohl auch manches in Begriffen zu denken, aber das ist nicht das Wesentliche in seinem Verhalten. Wenn ein rechter Bildhauer, Maler, Dichter seine Aufgabe ins Auge faßt, so leben ihm gleich Figuren auf, Bilder; und dies Formenschauen ist sein eigentliches Denken. Lesen Sie z. B. einen Roman, so kommt es nun darauf an, ob der Dichter für Ihr inneres Schauen Situationen zu schaffen vermag, welche sich lebendig anfühlen, wobei sich die Gestalten vorstellen müssen. Diese Intuition ist sein Denken. Goethes Wahlverwandtschaften z. B. ist ein Roman, der allerhand Unliebsames hat, aber den großen Dichter erkennen wir allein schon an einigen Situationen, z. B. daran, wie Ottilie über das Kind sich herbeugt; das ist, als hätte es Raphael gemalt. Sie mögen sagen: „ja, das ist die Schönheit des Mitleids", aber es ist die Schönheit des Bildes, die uns hier ergreift; das können Sie niemals mit Begriffen erschöpfen.

Was ist nun die Form? Ganz allgemein will ich zunächst sagen: eine Ordnung, wodurch eine Vielheit von Stoffen in eine Einheit gesammelt ist, Herstellung der Einheit in der Vielheit. Form ist Harmonie, dadurch erzeugt, daß Stoffteile zu

Stücken, Gliedern eines einheitlichen Ganzen werden. Aber, wie der Paragraph sagt: „Form ist nicht selbst Stoff, nur Gesamtwirkung aller Teile des Stoffs, in diesem Sinne nur Oberfläche, also sinnlich-unsinnlich", ungreifbar, bloßer Schein. Das ist das Eigentümliche, nicht leicht zu Denkende an der Form, daß sie an Sinnlichem erscheint, sinnlich bedingt und doch, sinnlich genommen, ein Nichts ist.

Sehen Sie z. B. eine Statue an, oder eine lebendige Menschengestalt! Was ist eigentlich daran Form? Bei der Statue ist sie überall da, wo der Marmor oder das Erz aufhört, wo nichts mehr ist. Ueberall da hat der Bildhauer weggeschlagen, wo er will, daß der Stoff nicht weiter gehen soll. Im lebendigen Menschenleib ist die Masse überall bis zu einer gewissen Grenze geschoben, wo seine wirksamen Kräfte nicht mehr weiter vorwärts gehen.

Hogarth gibt den Rat, jeden Gegenstand so zu betrachten, „als ob alles, was inwendig darinnen ist, so rein herausgenommen sei, daß nichts übrig bleibt, als eine dünne Schale, die man sich aus reinen Linien gebildet vorstellen muß und deren innere und äußere Fläche natürlich ganz gleich ist". Ferner macht er zu diesem Zwecke folgenden Vorschlag: Man nehme eine Figur von Wachs, stecke, so viel man kann, Drähte hindurch und streiche ihre frei herausragenden Teile mit einer Farbe an. So hat man überall, wo die Farbe aufhört, die Form. Durch Punktieren bezeichnet sich der Bildhauer die Grenzen, bis zu welchen vom Marmor wegzuschlagen ist. Die Totalität dieser Punkte ist kein Etwas. So erweist sich auf dem umgekehrten Weg, von außen nach innen, was an der lebendigen Gestalt von innen heraus erscheint. Wo der Körper seine Masse nicht weiter getrieben hat, da ist die Form. Sie liegt in seinen Grenzen. Sie befindet sich, wo er aufhört, und ist doch sein Produkt. Die Oberfläche der Dinge ist eben da, wo sie enden, aber freilich mit dieser Oberfläche berühren sie sich auch mit uns. Also ein Etwas und ein Nichts, ein Nichts und ein Etwas.

Beim Zeichnen geben Sie die Grenzen der Körper durch Linien an. Sie werden nun sagen: diese Linien sind doch etwas. Allein können Sie das auch von ihren Formen als solchen behaupten? Diese ihre Formen sind an und für sich nicht etwas, und sie entsprechen den für sich unfaßbaren Formen der Dinge, worauf sie sich beziehen. Die Oberfläche, welche sie beschreiben, ist nicht wieder ein Körper, nicht selbst eine Linie. Sie können sich dies bei der Ausführung klar machen. Wenn Sie mit dem Stift schattierend, oder mit Farben malend, das ergänzen, was innerhalb der die Grenzen bezeichnenden Linien ist, so werden diese Linien aufgehoben, sie verschwinden in den dargestellten Massen der Körper. Und so bestätigt sich, daß die Umrißlinie ein Nichts gewesen ist, eine bloße Erscheinung.

Wie verhält es sich aber mit der Farbe? Ihre Atome gehen uns so wenig an, wie die Stoffteile, womit die Linie fixiert wird. Aber wir haben es hier mit ihrer Gesamtwirkung auf unser Auge zu thun. Diese Wirkung bezeichnen wir, je nachdem, mit rot, blau, gelb. Die Farbennamen bedeuten aber nicht Stoffe, sondern Erscheinungsvorgänge. Wir drücken damit aus, wie etwas unserem Auge erscheint.

Die Farbe ist also, wie die Form, ein auf die Oberfläche geworfener Schein, etwas sinnlich Negatives. In der Nichtigkeit des Sinnlichen, da fängt erst das Höhere an.

Und worin besteht die musikalische Schönheit? Die im Tone bewegte Luft, also was, sozusagen, hinter seiner Wirkung sich befindet, ist auch Stoff. Aber die einzelnen Luftwellen, die sich im Schall einer Sekunde zu tausenden schwingen, kommen uns dabei nicht zum Bewußtsein; das geht uns nichts an, sondern der Eindruck auf unser Gehör. Die Luftwellen sind also ein körperliches Nichts für uns.

Und was gibt der Dichter? Da haben Sie eigentlich einen Stoff im Sinne der körperlichen Materie nicht. Wenn wir im Gebiet der Poesie von Stoff reden, so hat dieser Begriff eine andere Bedeutung. Wir können die einzelnen und einzelsten Teile, woraus ein Gedicht besteht, seinen Stoff nennen, aber

daran denken Sie nicht, wenn Sie seine Gesamtwirkung, wie sie in uns übergeht, im Auge haben.

So ist die Form ein geistiger Mantel, der über die Materie geworfen wird. Doch freilich, das in diesem Vergleich gebrauchte Bild ist immer noch zu sinnlich. Sagen wir also: die ästhetische Form ist ein vorhandenes Nichts am Sinnlichen, das geistig wirkt, ein körperliches Negativ, das zu einem Positiv wird, also bloßes Bild, Schein, aber, wie gesagt, nicht leerer Schein, sondern Erscheinung. Wir gehen mit unseren Gedanken gar nicht dahinter. An einer Statue beschäftigt uns nicht ihre Masse, an einer lebendigen Gestalt nicht ihre innere Körperlichkeit. Sie spielt zwar mit im ästhetischen Gefühl, aber ganz leise und nicht so, daß wir uns näher darauf einließen; wir bleiben auf die Form konzentriert.

Das Schöne liegt also in der Form, und die Form, haben wir gesagt, ist ein einheitliches Zusammensein von Stoffteilen. Jetzt könnte es scheinen, als ob sich daraus ergeben müßte, daß das Schöne mathematischer Natur ist. Wenn man einfach sagt: das Schöne liegt in den Verhältnissen und die Einheit, welche durch dieselben hindurchgeht, begründet Harmonie, so könnte es scheinen, das Schöne sei ganz begründet in quantitativen Verhältnissen, in meßbaren Größen, es sei rein formal.

Ueberblicken wir nun einmal alle Gebiete der Wissenschaft. Wo kommt denn Form vor, welche pure Form und ohne jeden Inhalt wäre? Nirgends als in der Mathematik, in der reinen Lehre von den Größen. Diese haben aber gar keine Beziehung zu einander. Die Zahl 30 verhält sich gegen die Zahl 33 absolut gleichgültig. Wenn die Mathematik anfängt, diese Zahlen in Verhältnisse zu setzen, so läßt sie das ganz kalt, sie sind rein tot. Die eine Seite des Dreiecks steht zur anderen absolut in gar keinem inneren Verhältnis; jene Linie will von dieser Linie rein nichts. Die Mathematik abstrahiert von allem Qualitativen.

Nun aber ist nicht zu verkennen, daß sie im Schönen eine Rolle spielt.

In der Baukunst wird gemessen. Da handelt es sich um reguläre Linien, Flächen, Körper, deren Größenverhältnisse mit Reißschiene, Winkelmaß und Zirkel bestimmt werden.

Auch greifen die mathematischen Gesetze ein auf die Plastik. Einer Statue liegen die Maßverhältnisse des menschlichen Körpers, Symmetrie und Proportion, zu Grund.

In der Musik ergibt sich das Schöne aus Tonverhältnissen. Hier ist alles meßbar; es scheint, man habe es hier mit einer Art von Mathematik zu thun. Konsonanzen sind durch Zahlen darzustellen. Dissonanzen sind mathematische Mißverhältnisse. Das ganze System der Musik kann auf Zahlen gebracht werden, und es ist kein geringer Geist, der gesagt hat: „die Musik ist eine Wissenschaft der rechnenden Seele, die nicht weiß, daß sie rechnet."

Die Metrik in der Poesie wollen wir auch noch anführen, denn daß ein Vers so oder so wirkt, hängt sehr innig mit dem Versmaß zusammen; und dieses ist nichts als eine geregelte Folge entweder von Längen und Kürzen, oder von starken und schwachen Silben. Eigentlich quantitativ ist antike Metrik, welche sich aus langen und kurzen Füßen zusammensetzt. Im Germanischen ist es anders; hier gilt der Accent: die Zahl der gehobenen, stark betonten und die Zahl der gesenkten, leicht betonten Silben. Also hier Zählung von Silbenaccenten.

Versuchen wir aber der Gesamtanordnung einer plastischen Gruppe, eines Gemäldes, eines poetischen Werks mit exakten Maßstäben beizukommen, so zeigt sich, daß die paar Gesetze, die man hierüber aufstellt, recht arm sind. Das will ja nicht viel heißen, und man sieht bald, daß die Komposition unmeßbar ist. Da tritt der Geist ein mit dem unbestimmbaren Spiele seines Harmoniegefühls.

Wir werden also sagen: die Mathematik greift weit hinein in die Welt der Kunst, sie wird hier aber sogleich umrauscht von frei bewegten Wogen. Sie greift nicht durch. Je reiner eine Kunst, umso stärker waltet in ihr Freiheit, so daß das Mathematische zu einem bloßen Gerüste wird, überwallt und umspielt von den Formen des unberechenbaren Lebens.

Wenn nun einer daran erinnert, daß man Töne und Farben auf Zahlen reduzieren und Linien messen kann, und hieraus folgert, es müssen sich auch hinter der Komposition Zahlen verbergen, die wir schon noch finden werden, so ist ihm zu antworten: auch da, wo man noch messen kann, wo das Mathematische ins Schöne hineingreift, muß es dennoch etwas Anderes sein als in der eigentlichen Mathematik. Mit dem Anschauen des Schönen ist eine Lust verbunden, grundverschieden von der Erkenntnisbefriedigung, die wir genießen, nachdem wir ein mathematisches Problem gelöst haben. Wenn aus Verhältnissen Lustbringendes resultiert, so muß unter den Verhältnissen etwas Qualitatives stecken. Die Größen sind da nicht pure Erstreckungen, pure Zahlen; es ist ein Etwas, das sie durchströmt. Ein Bauwerk, ein Musikwerk läßt sich wohl nachmessen und nachrechnen, aber der bloße Meß- und Rechenkünstler hätte es nie erfunden. Das Geheimnis muß also wo anders liegen als im mathematischen Verhältnis.

Damit sind wir nun zu einer großen Streitfrage in der Wissenschaft der Aesthetik gelangt.

Sehen wir uns bei den Griechen um, so finden wir Bestimmungen, wonach es scheint, daß sie die Ursache des Schönen ganz in das quantitative Verhältnis gesetzt haben, in die μετριότης und συμμετρία. So bei Plato, der die rein geometrischen Körper, eine Kugel, einen Würfel, schön nennt. Wir werden es ihm nicht entgelten lassen. Sie wirken bloß angenehm auf das Auge, sind noch nicht eigentlich schön. Doch bei Plato und Aristoteles finden sich auch Stellen, worin sie ganz anders vom Schönen reden. Sie haben im Grunde eine bestimmte Formel, die das Wesen des Schönen umfaßt, noch nicht gesucht, haben es noch nicht rein für sich erklärt.

Der Satz: das Schöne ist pure Form, ist erst von dem Philosophen Herbart auf die Spitze getrieben worden, und seine Schule hat in der Aesthetik den reinen Formalismus aufgestellt. Das Schöne ist pure Form, reines Verhältnis und sonst gar nichts. Bedeutung und Ausdruck eines Inneren wirkt dabei nicht im geringsten mit. Herbarts Schüler Zimmermann

in Wien hat dieſe Grundbeſtimmung ſeines Meiſters ſyſtematiſch ausgeführt und entwickelt; und ſie iſt namentlich in der Philoſophie der Muſik ſtark vertreten. Nach Hanslick, dem Verfaſſer einer Schrift „vom muſikaliſch Schönen", liegt dasſelbe nur in den harmoniſchen Tonverhältniſſen, nicht im Gefühlsausdruck. Zwar iſt er nicht ganz konſequent: an gewiſſen Stellen bricht etwas durch, wonach er den Seelenausdruck in der Muſik doch wieder gelten läßt. Aehnlich Heinrich Adolf Köſtlin. Er räumt ein, daß die Muſik auch eine Sprache der Empfindung ſei. Der einzig konſequente iſt Zimmermann. Er ſagt: wenn das Schöne, geiſtig Bedeutende, unſere Seele irgendwie Erfreuende Wert hat, Gehaltwert, ſo iſt das ſehr erwünſcht, aber das Schöne beſteht als ſolches nicht darin, ſondern dann kommt zum Schönen ein zweiter Wert hinzu, dann ſind es zwei verbundene Werte: der äſthetiſche Wert und der Inhaltwert. Eigentlich hat das Schöne mit dem Inhalt gar nichts zu thun, es iſt rein ein Verhältnisleben von Teilen, von Formgliedern. Es ergibt ſich in einem Kunſtwerk aus dem Vorwalten des Gleichen über das Verſchiedene und Entgegengeſetzte. Ueberwiegende Gleichheit der Teile gefällt, überwiegende Ungleichheit mißfällt. Nur die Art der Zuſammenſetzung iſt das Weſentliche. So nimmt es Zimmermann.

Nun verſichert er zwar: ich rede nicht vom mathematiſch Zählbaren und Meßbaren[1]), ſondern von einem Ganzen, deſſen Teile in einem ſolchen Verhältnis von Gleichheit und Ungleichheit ſtehen, daß ſie einander gegenſeitig heben und beleben, wie lebendige Kräfte, pſychiſche Akte mit Inhalt und Stärke, die einander ſpannen und durch dieſe Spannung Luſt- und Unluſtgefühl erregen; und er nennt dies dann qualitativ. Aber das Wort qualitativ gebraucht er hierbei in einem beſonderen Sinn, wie wir es ſonſt nicht nehmen.

Es iſt wahr, jeder Künſtler und auch jeder Laie, der einem Künſtler bei der Arbeit einmal zugeſehen, der ein Gedicht, ein

---

[1]) Nicht von einer bloß mechaniſchen Nebeneinanderordnung der durch das Pluszeichen verbundenen Summanden.

Drama, einen Roman nachdenkend gelesen hat, weiß, wie ungeheuer viel in aller Kunst die Komposition ausmacht, das Zusammensein, das Hinüberwirken eines Teils nach dem anderen.

Sie verfolgen z. B. das Verfahren eines Malers. Er hat so und so viel fertig gebracht, auf einer Stelle des Bildes Rot und Gelb aufgesetzt, aber weiter nicht gemalt. Jetzt kommt zum Gelb Blau, zum Rot Grün; und dadurch erhalten diese Farben ein ganz anderes Aussehen als vorher. Das ist ja eine Felsenwahrheit. Davon hat der naive Neuling, der gedankenfaule Laie gar keine Ahnung. Gelb wird neben Blau gelber, Rot neben Grün röter, leuchtet viel stärker auf und umgekehrt. Das ist die denkbar größte Einfachheit. Noch ganz anders, in vielfältigster Weise tritt das in Kraft, wenn die Töne in unnennbaren Verhältnissen und Wechselbezügen zur Verwendung kommen.

In einem Dichterwerke wirkt dieser Teil so, jener so, aber nur an dieser Stelle wirkt er so, und das alles wurde ungemein überlegt und oft geändert, bis es recht saß. Wie sehr wird in einem Drama der Eindruck einer Situation, eines Vorgangs durch den *Kontrast* gesteigert. Vergegenwärtigen Sie sich z. B. die Mordscene in Shakespeares Macbeth, das Grauen, das durch die Luft zu gehen scheint, dazu die Scene, wie der König, nicht ahnend sein Schicksal, als Gast ins Schloß eintritt und wie es ihm friedlich zu Mut ist. An allen Gesimsen der Burg nisten zutrauensvoll die Schwalben; er fühlt sich in einer harmlosen Idylle. Auf dieses friedliche Vertrauensbild ist das furchtbare Bild des Mords gesetzt. Das wirkt, wie zwei Farben sich durch ihren Kontrast heben.

Das Wechselverhältnis der Teile, die Art wie sie verbunden sind, ist also von wesentlicher Bedeutung. Aber daraus folgert Zimmermann, das sei im Schönen *alles*; und *wir* folgern dies nicht. Er sagt: es ist gleichgültig, was die Stoffe der zusammengestellten Teile *an sich* sind, es handelt sich nur um das *Verhältnis*. Malt z. B. ein Maler einen Menschen, ein Tier oder, welches Beispiel Zimmermann anführt, einen Fuchs, so sagen *wir*: der hat einmal den Fuchs gut

getroffen. Aber Zimmermann entgegnet: nein, der Fuchs ist nur ein Ständer, ein Garderobercchen für den Maler gewesen, um gewisse Nuancen von Farben anzubringen und gewisse Linienharmonien. Es ist, sagt er, nicht zu fragen: wie ist der Fuchs gelungen, sondern: wie sind die Linien, die Farben in Harmonie? Ob der Dichter bedeutende oder unbedeutende Gedanken zusammenstellt, ist ganz eins; das Schöne ruht *nur* in der Zusammenstellung. Der Dichter mag ganz verbrauchte Gedanken bringen, wenn ihre Verbindung nur genial harmonisch ist.

Also noch einmal: Nach Zimmermann ist das Schöne nicht durch seine *Bedeutung*, nicht durch seinen *Inhalt* und *seelischen Ausdruck* schön, sondern durch seine *Form*; nur der Philister sucht es in Gehalt und Ausdruck; die *Zusammenstellung* macht es. Dennoch wehrt sich Zimmermann gegen die Behauptung, er nehme das Schöne bloß quantitativ; er sagt: in der Zusammenstellung leben und glühen die Teile.

Ich will dies nun widerlegen. Wenn es gleichgültig ist, *was* zusammengesetzt ist, dann könnte also z. B. ein Maler lauter Mißfarben, lauter Farben, die uns an Schmutz erinnern, so vereinigen, daß Einheit in der Vielheit, Harmonie entsteht. Man gruppiere also Kröten verschiedener Art zu einer Figur, worin durch die geordnete Wiederkehr derselben Species eine Einheit hergestellt ist, dann ist das schön. Nach diesem Grundsatz müßten ferner auch bloße Formen- und Farbenreihen, die nichts vorstellen, schön sein, wenn nur in ihrem gegenseitigen Verhältnis Harmonie waltet. Also malen Sie nach dem Rezept „Eines in Vielem" eine Anzahl von Farben auf eine Decke, oder machen Sie ein Schema von Punkten, dann wäre das ein Kunstwerk trotz dem jüngsten Gericht von Michelangelo; wenn es gar nicht auf den Inhalt ankommt, so hätten wir daran schon ein vollkommen Schönes hergestellt. Dies sind die Ergebnisse, wenn man das Schöne bloß in das Zusammensein der Teile setzt.

Nun sagt zwar Zimmermann, wie ich schon angeführt habe: es sei gut und recht, wenn auch noch ein bedeutender Inhalt hinzukomme, aber er behauptet mit aller Schärfe, das seien

zwei Werte und die ästhetische Wirkung liege dann nicht in dem bedeutenden Inhalt, sondern in der mit ihm verbundenen Form. Also Verbindung von zwei Werten, und von diesen ist der eine außerästhetisch und unwesentlich. Wert des Inhalts, des Dargestellten ist nicht durchaus notwendig. Sogar schlechter Inhalt kann schön sein, wenn er nur gute Form und Ordnung hat. — Wenn nun ein frivoler Dichter lauter frivole Motive, die nur verschieden durch Ton, Färbung, Charakter sind, in gehöriger Zusammenstimmung vereinigt, so muß Zimmermann auch das loben; er kann diese Konsequenz nicht abwenden. — —

Nein! Gehalt in der Seele des Künstlers, des Dichters! Die Größe seiner Seele verhält sich zu dem, was er schafft, nicht nur wie ein angeleimtes Brett, das ihm wie ein zweiter Wert hinzukommt, sondern sie wird von innen heraus *wirken*; sie *selbst* wird die Formen strecken, so daß sie große gleichartige Bahnen annehmen. Wer keine große Seele hat, wird kein großes Kunstwerk erfassen. Im Genie werden große Gedanken große Formen.

Im gewöhnlichen Leben pflegt man freilich dieser formalistischen Ansicht beizustimmen. Man sagt oft: wie schön ist das und überdies wie tief gedacht. Mit dem „überdies" gibt man Zimmermann recht. Aber große Gedanken sollen nicht „*überdies*" bei der Form, sondern in sie hineingesenkt sein. Das Geistige, Seelische muß mit den Formen *ein* Stück ausmachen und ist stets *ein* Stück mit ihnen im Werke eines großen Künstlers. Erst kürzlich hat W. Riehl über ein Bildnis Bismarcks geschrieben: man spüre ihm an, wie der Maler etwas Geistreiches gesucht habe, es sei aber keine *Größe* darin. Darin liegt ein wahrer Gedanke. Ist der Kopf groß und der Künstler nicht großartig in der Auffassung, so wird er die Größe seines Gegenstandes nicht herausbringen. Die Seele fährt ihm nicht in die Hand. Dieses ist das unerforschliche Rätsel. Also nicht *zwei Werte*, sondern *ein* Wert, *eine Kraft*!

§ 5.

Stoff ist 1. sinnliche Materie, 2. der Gegenstand, wie er ungesichtet vorliegt (Sujet), 3. der Lebensgehalt in diesem Gegenstand. Abstrahiert wird im Schönen von 1 und 2, nicht von 3. Zu diesem, zum Lebensgehalt, schlägt sich der Geist des Auffassenden und vollzieht an ihm einen schöpferisch umbildenden Akt. Dieser Akt ist zugleich der formbildende, harmonische Form herstellende. Daher ist die Form wesentlich qualitativ, von freiem Leben durchdrungen. Wo sie ganz meßbar ist, gewinnt sie den qualitativen Charakter durch eine eigentümliche Art der Symbolik, eines unbewußten Einfühlens der Seele; ebenso alle an sich unbeseelte Erscheinung. So offenbart sich in der Form das innere Wesen und Leben des Gegenstandes, wie er ist, nachdem der Geist des Auffassenden (des Zuschauers und Künstlers) sich in ihn gelegt und ihn zu seinem Eigentum gemacht hat. Das Was ist aufgegangen im Wie. Ausdrucksvolle Form, formgewordener Ausdruck. Einheit von Ausdruck und Harmonie oder mimisch harmonische Form. Demgemäß ist die Lust in der Anschauung reine Einheit idealer und sinnlicher Lust. Die Ausschließung des Interesses bestimmt sich nun näher zu dem Satze: es waltet interesseloses Interesse (Spiel).

Ich habe vieles zusammengenommen; es sind aber lauter Punkte, die ich nicht trennen kann: Was und Wie, Stoff und Form. Wir haben gesehen, daß die Nachfolger Herbarts, die Formalisten sagen: Alles im Schönen ist bloßes Verhältnis. Wollen wir nun zurechtkommen, so müssen wir haarscharf unterscheiden: Inhalt oder Stoff und Form. Wo hört jener auf? Wo fängt diese an? Das gehört zu den schwersten Fragen in der Philosophie. Gemeinhin denkt man z. B.: die Form ist der Vers, der Inhalt ist der Gedanke. Aber die Form reicht hinein bis ins Mark des Gedankens; und der Gedanke wirkt hinaus bis ins Aeußerste der Form; das Seziermesser weiß da nicht zu trennen. Um uns über das Wesen des Schönen klarer zu werden,

müssen wir also auch näher eingehen auf das Was im Wie, auf das in der Form Enthaltene. Wir nennen es zusammenfassend *Stoff*; und die verschiedenen Bedeutungen dieses Wortes habe ich schulmeisterlich gegeben in Zahlen: 1, 2, 3. Zunächst denken wir dabei an *Materie*. Was eigentlich Materie ist, darauf wollen wir uns hier nicht einlassen, das gehört in die Philosophie und führt geradezu bis an das Geheimnis der Welt. Genug, es scheint uns einmal, als gäbe es Materie, es kommt uns vor, als ob das etwas ganz Dickes sei. Doch wir haben gesehen, daß im Schönen davon abstrahiert wird. Sie erinnern sich: bei der ästhetischen Betrachtung einer Gegend ziehen wir gleichsam die farbige Oberfläche hervor und lassen weg, was dahinter liegt. Wir fragen nicht nach der Textur eines Baums, nach dem Korn eines Steins. Zwar, es wirkt dies doch mit, aber wir fragen nicht danach, was innen drinnen ist, sondern nach dem *Aussehen*, es kommt uns darauf an, wie die Anordnung dieser Stoffe in der gesamten Erscheinung ihrer *Oberfläche* wirkt. So auch im Gebiete der Kunst. Da fragen wir, wie gesagt, wenig nach dem Material, dem verwendeten Stein, Metall, Holz, Farbstoff[1]). In der Musik werden uns die vibrierenden Instrumente und die hierdurch in Schwingung versetzten Luftkörper nicht bewußt. In der Poesie kümmert uns nicht der Apparat, den der Dichter ja gar nicht zeigt. Zum Beispiel: statt „es trat ein Mensch zur Thüre hinein" wird der Dichter nicht sagen „ein Wesen aus Knochen, Blutgefäßen, Fleisch, Muskeln, Sehnen" u. s. w. Und statt „es wurde jemand erstochen" sagt er nicht: „geschärfter Stahl wurde in seinen Leib gestoßen". Die stoffliche Beschaffenheit einer Sache, das mechanische Triebwerk, die Werkstätte eines Vorgangs, einer Handlung wird nicht von ihm bloßgelegt und erörtert. Er zählt nicht alle Faktoren auf. Der sinnliche Stoff geht im Schönen nur verhüllt mit. Es ist freilich nicht dasselbe, ob eine Statue von Marmor oder von Bronze ist; wir fühlen ihr inneres Stoffgefüge in der Oberfläche mit heraus. Aber eben nur in der Ober-

[1]) Vgl. oben S. 53.

fläche. Wir abstrahieren vom Durchmesser und haben allein den Aufriß im Auge, das Ganze der Oberfläche, wie sie ist als Produkt der innerlich wirkenden physiologisch-psychologischen Kräfte. Also Stoff im ersten Sinne, in der materiellen Bedeutung, kommt hier nicht in Betracht. Darin hätten die Formalisten recht.

Wir brauchen aber (zweitens) das Wort Stoff auch in der Bedeutung von Sujet, Thema, Vorwurf, Objekt und meinen damit den Gegenstand, wie ihn der Künstler oder der ästhetisch auffassende Laie vorfindet. Zum Beispiel: Als Schiller seinen Wallenstein dichtete, diente ihm die bekannte Geschichte dieses Mannes zum Stoff im Sinne des Gegenstands. Es war aber dieser Stoff ein großes Konvolut von allerhand historischem Material, das außerordentlich schwer zu ordnen war, und es kann gar keine Frage sein, daß darin die Ursache der Schönheit dieses Stücks nicht zu suchen ist.

Jedoch der Stoff, als Sujet genommen, bringt ja einen Inhalt mit sich. Wir finden in dem äußerlich Gegebenen, Faktischen einen Sinn, wirksame Ideen, Kräfte, einen Lebensgehalt. Die Geschichte von Egmont ist mit ihren Ereignissen der Gegenstand, das Sujet von Goethes Drama. Ihre innere Bedeutung bilden aber die freien Regungen einer Nation gegen Despotismus. Also Stoff als Lebensgehalt. Das ist nun etwas anderes, das ist ein Drittes, das für sich zu betrachten ist. Der Lebensgehalt im historischen Stoff Wallenstein ist die zum Verbrechen schreitende Selbstüberhebung; und diesen Kern hat Schiller nicht weggelassen, sondern gefaßt; er scheint aus seinem Werk hervor wie aus einem durchsichtigen Körper. Aber Schiller hat die Kraft dieses Inhalts poetisch gesteigert; und er mußte zu diesem Zweck seinem Helden Züge leihen, die er in Wirklichkeit nicht besaß. Da sehen wir, daß das Kunstwerk auch im Lebensgehalt des Gegenstandes noch nicht begründet ist.

Der Paragraph sagt: Zum Lebensgehalt schlägt sich der Geist des Auffassenden und vollzieht an ihm einen schöpferisch umbildenden Akt. Der Auffassende vereint sich mit ihm, versenkt sich in ihn. Der

Auffassende? Da könnte einer sagen: nein, der Künstler. Aber ich muß außer dem Künstler noch hinzunehmen den ästhetisch begabten Laien, der das Kunstwerk auch versteht und der irgend etwas als schön vorfindet, was nicht die Kunst, sondern die Natur bietet. Also die Auffassenden sind der Künstler, der schafft, und der Laie, der anschaut. Das Sujet, das Thema, der Gegenstand wird nun erst unendlich vertieft und erhöht, multipliziert, bereichert, geadelt durch die wahrhaft geistvolle ästhetische Auffassung und natürlich am meisten durch die Genies in Kunst und Dichtung.

Man kann sich das auch klar machen an der Art, wie sie sagenhafte Stoffe behandeln. Sage ist Geschichte, die bereits durch die Volksphantasie umgebildet worden, bereits durch dieselbe hindurchgegangen ist. Doch wenn ein Dichter auch solche vorteilhafte Stoffe vorfindet, so wird sich erst noch fragen, was er daraus macht. Vergleichen Sie nur die Faustsage und Goethes Faust. Der Doktor Faust der Sage empört sich gegen Gott, sagt sich von allen Heiligen los, wird Zauberer durch seinen Bund mit der Hölle und verfällt ihr schließlich. Das ist das Thema, das Goethe vorfand. Aber sehen Sie nun, was er daraus geschaffen, was er dazu gethan. Faust ist ja in Goethes Werk ein ganz anderer geworden, ein unendlich hochgestimmter, in seinem Idealismus sich überstürzender Titane, der alles erkennen, erstürmen, der die ganze Menschheit, ihr Wohl und Wehe durchkosten will. Er darf nicht zur Hölle fahren, weil sein Streben edel ist. Es wird ihn durch Schuld führen, aber er wird geläutert hervorgehen, mit seinem Idealismus den rechten Realismus vereinen, er wird Maß finden, er wird Mann werden. Das hat Goethe aus der Sage gemacht, die davon nichts, oder doch nur die allergeringsten Anklänge enthält.

Iphigenie ist auch ein Sagenstoff; und Goethe hat ihn sogar schon künstlerisch behandelt vorgefunden. Aber des Euripides Iphigenie verhält sich zu Goethes wie roher Stoff zu einem Kunstwerk. So rein hat Goethe den Adel der Wahrhaftigkeit, der schön menschlichen Empfindung hineingelegt, so rein, wie er in einem altgriechischen Werk noch nicht walten kann.

So wird der Gegenstand eigentlich Werk des Geistes, der ihn genial auffaßt. Es sagte neulich einer: „das Schöne, das ist der Geist des Künstlers." — Und der Laie? Bringt er nicht einen kongenialen Sinn mit, so erfaßt er nicht, was er sieht, hört, liest. Er muß die Schöpfung des Gegenstandes von neuem vornehmen, wenn er für ihn etwas sein soll. Die schönste Landschaft, das glühendste Abendrot ist dem Gleichgültigen Null, dem toten Auge tot. Dies liegt nicht in der Sache, sondern im Auffassenden. Unser richtig fühlendes Schauen schafft die Schönheit darin. Wir müssen aus unserem Inneren das Wesentliche hinzubringen.

Jetzt kommen wir wieder zur Form; und wir erinnern uns an jenen Satz des Formalisten: das Schöne ist nur Verhältnis, und wenn noch ein bedeutender Inhalt dazu kommt, so ist das wohl recht willkommen, aber dort liegt nicht das spezifisch Aesthetische, sondern dies ist ein hinzukommender zweiter Wert außerästhetischer Art.

Ich sage nun dagegen: Der Geist, der sich in einen gegebenen Gegenstand innig versenkt hat und ihn schöpferisch umbildet, ist *dieselbe* Kraft, welche auch die Formen bildet. Denken Sie z. B. an die sixtinische Madonna Raphaels. Der Gegenstand, die Aufgabe war von den Mönchen des Klosters San Sisto angegeben. Sie sagten Raphael: du sollst eine Madonna malen, wie sie aus dem Himmel auf die Bitte des Papstes Sixtus hervortritt, dem Kloster die Gnade Gottes versichernd. So lag ihm der Gegenstand vor, und es gehörte dazu natürlich der katholische Glaube an die Maria. Raphael malte sie nun, wie sie ganz verzückt einherschwebt. Man sieht ihr an, sie kommt vom Himmel. Auch dem Kind sieht man es an. Dieser Ausdruck sagt: ich schwimme in einem seligen Meer von Wundern, die niemals ein Auge geschaut. Und durch den erhabenen Faltenwurf ihres Gewandes geht ein Wehen, das wesentlich beiträgt zu dem Gefühl des Herschwebens aus den geöffneten Herrlichkeiten des Himmels. Es ist also derselbe Künstlergeist, der sich hier im Sinne der Bestellung so innig in das Madonnenideal, in die Vorstellung ihres verzückten Herschwebens vertieft,

und der hier die Formen so großartig gebildet hat. Das ist nicht nur ein Künstler, der gut malen kann; er ist derselbe, der diesen seligen Traum in sich erlebt.

Die Götter der Alten waren in der Volksphantasie ursprünglich nicht so schön, wie wir sie durch Künstler und Dichter kennen. Ein Grieche sagte: Homer und die Dichter haben den Griechen ihre Götter gegeben. Er hätte hinzusetzen können: sowie die Bildner und Maler. Sie haben aus sehr ungeschlachten Vorstellungen durch ihre Kunst die Gestalten erst erhoben, die so herrlich sind. Gehaltvertiefung und Formerhöhung, Gehalterhöhung und Formschaffung ist alles *eine* Kraft im Künstler. Einheit in Gehalt und Form also, nicht zwei Werte!

Der Paragraph sagt nun: „daher ist die Form *wesentlich qualitativ und von freiem Leben durchdrungen*." Das Qualitative im Schönen ist freier Ausdruck des Lebensgehalts in der Form. Alles Schöne hat den Charakter der *Freiheit*, der Selbstgenügsamkeit. „Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst", sagt Mörike in einem Gedicht (auf eine Lampe). Schönes entsteht nur, wenn ein ganzer voller Mensch sein inneres Wesen, das Geheimnis seiner Seele, in einen Gegenstand getaucht hat. So wird das Kunstwerk ein zaubrisch Beseeltes, daher ein Freies, das wie ein Planet um seine eigene Achse sich bewegt und sein eigenes Leben hat. So schließt das Schöne alles Gezwungene aus[1]).

Aber wie denn? Wo ist das Freibewegte in der Architektur, die doch so ganz gemessen ist? Antwort: Eben da, wo das Freibewegte in ihr waltet. Der beste Meßkünstler würde als solcher noch kein schönes Gebäude bauen können; das kann bloß der, welcher die Formen so behandelt, daß sie aussehen wie frei sich bewegende Kräfte, so daß diese Säule zu steigen, diese Wölbung sich zu schwingen, das Ganze zu leben scheint.

In der Skulptur wird man keine Gestalt ertragen, die soldatisch straff dasteht; alles Kommandierte sieht hier unerträg-

[1]) Rosenkranz definiert (in seiner Aesthetik des Häßlichen) das Schöne als die Idee, wie sie im Elemente des Sinnlichen als die freie Gestaltung einer harmonischen Totalität sich auswirkt.

lich aus. Das geht nur in einem Zusammenhang. In einem Bild kann man wohl das Stramme mitwirken lassen, natürlich. Aber es kommt dann Anderes hinzu, was freie Bewegung hat. An einer Statue erfreut uns ganz besonders das, was die Franzosen legèreté nennen, das freie, zufällige Spiel der natürlichen Nachlässigkeit.

Wenn an einem Baum die Zweige und Äste sich ballen wie zu einem Korb, dann ist er als solcher nicht gefällig. Schwungvoll ausgreifende und fein zerteilte Formen machen da das Schöne.

Ein Lieblingsgegenstand der Kunst sind namentlich feurige Tiere, die nicht gern dem Menschen dienen. Im Buch Hiob gibt eine herrliche Stelle über die gewaltigen Tiere das höchste Bild des Freien. Das ist, als hätte es der beste Dichter geschrieben. Es ist auch von einem Dichter geschrieben, und von was für einem! Zu Hiob, der nahe daran ist, an Gottes Weisheit zu zweifeln, sagt der Herr (39, 5—8):

„Wer hat das Wild so frei lassen gehen, wer hat die Bande des Wilds gelöset? Dem ich das Feld zum Haus gegeben habe und die Wüste zur Wohnung. Es verlachet das Getümmel der Stadt, den Schrei des Treibers höret es nicht. Es schauet nach den Bergen, da seine Weide ist, und suchet, wo es grüne ist."

Dann vom wilden Stier (39, 9, 10, 12):

„Meinest du, der wilde Stier werde dir dienen und werde bleiben an deiner Krippen? Kannst du ihm dein Joch anknüpfen, dir Furchen zu machen, daß er hinter dir egge in Ackergründen? Magst du ihm trauen, daß er deine Saat dir wiederbringe und auf deine Tenne sammle?"

Dann vom Roß (39, 19—25):

„Hast du dem Roß seine Stärke gegeben und seinen Hals geziert mit der wallenden Mähne? Lehrst du es aufspringen wie die Heuschrecke? Schrecklich ist die Pracht seines Schnaubens! Es strampfet den Boden im Schlachtfeld und jauchzet in Kraft und zeucht aus, den Geharnischten entgegen. Es spottet der Furcht und erschrickt nicht und fleucht vor dem Schwert nicht. Mag über ihm der Köcher klirren und Spieß und Lanze drohen.

Es schnaubet und tobet und scharret die Erde und ist nicht zu halten, wenn die Trommete klingt. Beim Schall der Trommete ruft es: Hui! von Ferne reucht es den Streit, das Schreien der Fürsten und Jauchzen."

Wie schön macht es sich, wenn Tiere in ihrer freien Kraft sich darstellen! Jeder Schlachtenmaler wird lieber irreguläre Krieger darstellen, Naturvölker, die mit wenig Taktik oder gar keiner kämpfen. Nun wäre es mehr als thöricht, die Taktik angreifen zu wollen. Aber das Schöne steht in einem eigentümlichen Widerspruch mit den Fortschritten der Kultur. Sie mechanisieren unser Leben mehr und mehr; und alles Mechanische ist Feind des Aesthetischen. Gewiß wäre es überkindisch, diese Fortschritte preisgeben zu wollen, dennoch kann es uns auf dem ästhetischen Standpunkt einmal so stimmen, daß wir auf sie schelten und wettern. Man nehme z. B. die Eisenbahn, wie sie einen romantisch geschlängelten Weg einfach mit der geraden Linie durchschneidet. Das ist, ästhetisch genommen, doch gewiß schade, denn dadurch geht der malerische Reiz des Thales verloren. Und die heutige Schießwaffe! Unsere Väter wären nicht nach dem Schießplatz gegangen mit einem Gewehr ohne Garnitur. Jetzt, am Hinterlader kann man kaum eine Verzierung anbringen.

Das Ergebnis unserer bisherigen Betrachtungen faßt sich also in dem Satz zusammen: das Schöne ist harmonische Form; diese Form ist nur das Bild der äußeren Erscheinung, aber so, daß der innere Gehalt des Gegenstandes ganz darin aufgegangen ist, daß wir in der Erscheinung diesen Gehalt mitbekommen. Diese Form ist also, wie der Paragraph sagt, „wesentlich qualitativ, von freiem Leben durchdrungen".

Nun kommt aber der Formalist und sagt: Was soll denn für ein Lebensgehalt sein in Flächen, Linien, Kurven, die der Baukünstler so oder so zusammenstellt? Was soll denn für Lebensgehalt sein in den Tönen, die der Musiker so komponiert, daß wohlgefällige Verhältnisse entstehen?

Fragen wir zuerst: woher nimmt er diesen Einwand? Von denjenigen Künsten, welche kein Naturvorbild nachahmen. Die

Architektur und die Musik unterscheiden sich dadurch von allen übrigen Künsten. Die Baukunst ahmt nichts aus der Natur nach. Daß die Gotik den Wald mit seinen zusammengeneigten und verschlungenen Baumkronen zum Vorbild nehme, werden Sie mit mir für eine längst veraltete Dilettantenansicht halten. Und ebenso nichtig wäre die Behauptung, daß die Musik den Vogelgesang nachahme. Beide Künste haben es mit abstrakten Formen zu thun; die eine mit Flächen und Linien, die andere mit arithmetisch zu berechnenden Verhältnissen von Tönen.

Hier muß ich nun bringen, was ich im Vorwort nur angedeutet habe, nämlich die Symbolik. Der Paragraph sagt: „Wo die Form ganz meßbar ist, gewinnt sie den qualitativen Charakter durch eine eigentümliche Art der Symbolik, eines unbewußten Einfühlens der Seele; ebenso alle an sich unbeseelte Erscheinung." Also, wo die Form mathematisch ganz bestimmbar ist, wie in der Architektur, in der Musik, im Versgesetz, da tritt eine gewisse Uebertragung ein, so daß sie dennoch qualitativ wird, d. h. Seele ausdrückend. Das Qualitative ist ja Gegensatz zum Quantitativen, das bloß ein Größenverhältnis ausdrückt.

Das Wort Symbolik ist ein wahrer Proteus. Darüber muß ein eigenes Buch geschrieben werden; und es ist bereits eines geschrieben von Professor Johannes Volkelt, der hiemit Bausteine gibt zur nötigen Begründung der Aesthetik.

Hier wollen wir bloß zwei Bedeutungen unterscheiden.

Symbol: dabei denken wir gewöhnlich an ein Bild, das über sich hinausdeutet nach einem Begriff oder Zweck, an ein Bild, das, wenn auch nicht unmittelbar einleuchtend, so doch konventionell ganz verständlich ist, weil es durch seine Attribute einen Gedanken ausdrückt. Es ist uns z. B. geläufig, daß eine Figur mit einer Binde um die Augen und einer Wage in der Hand die Gerechtigkeit vorstellt. Die Binde will andeuten die Unparteilichkeit, die nicht links und rechts sieht, die Wage bedarf gar keiner Erklärung. Eine Frauengestalt mit einem Anker ist die Hoffnung. Dies ist die helle, die verstandesmäßige Symbolik.

Wir meinen jetzt aber etwas ganz anderes. Es gibt eine Symbolik, darin bewegt sich jeder sinnliche Mensch vom frühen Morgen bis zum späten Abend und auch noch im Traum. Wir haben kein anderes Wort dafür als Symbolik und müssen es nun in einem Sinn anwenden, der nicht der Verstandeswelt angehört, sondern dem dunkel ahnenden Leben des Gemüts. Es ist die Natur unserer Seele, daß sie sich in Erscheinungen der äußeren Natur oder in Formen, die der Mensch hervorgebracht hat, ganz hineinlegt und diesen an sich ganz abstrakten Erscheinungen, die von einem Ausdruck doch nichts wissen, durch einen unwillkürlichen und unbewußten Akt Stimmungen unterlegt, daß sie sich mit ihrer Stimmung in den Gegenstand versetzt. Dieses Leihen, dieses Unterlegen, dieses Einfühlen der Seele in unbeseelte Formen ist es, um was es sich in der Aesthetik ganz wesentlich handelt. Gegenüber dem verständigen Symbolisieren ist es dunkel, aber doch in seiner Art ganz bestimmt.

Um Ihnen dieses Geheimnis zu zeigen, will ich Ihnen einige Beispiele geben. Wir wollen vorerst einmal reden vom Meßbaren, von Raumerstreckungen und Formen, wie sie in der Architektur und in der Natur erscheinen, von Flächen an Körpern, Säulen, Wänden eines Gebäudes, an Bergen, Felsen. Was kann toter erscheinen als der Unterschied von Senkrecht und Wagrecht? Aber ist es Ihnen nicht bekannt, daß mit der senkrechten Linie unsere Phantasie aufsteigt? Deshalb sagen wir statt Begeisterung: Seelenerhebung. Sie erscheint uns wie ein räumlicher Vorgang, als ob die Seele emporgeschwungen würde. Die Sprache hatte ursprünglich keine anderen Ausdrücke als sinnliche, und diese übertrug sie dann ins Geistige. Indem sie also für geistige Stimmungen sinnliche Bezeichnungen verwendet, bekundet sie dieselbe Symbolik, die in unserer Anschauung waltet. Sie nennt daher die vertikale Linie steigend oder, in entgegengesetzter Richtung gesehen, sinkend. Die Betrachtung eines gotischen Domes ist unmittelbar verbunden mit einer Erhebung des Gemüts. Ein Abgrund gemahnt uns unheimlich, furchtbar.

Die Horizontale. Wodurch wirkt denn das Meer so wunderbar auf die Seele? Es ist ganz einfach die ausgebreitete Fläche, die sich so lange fortsetzt, daß unsere Phantasie in Bewegung kommt und den Eindruck, als ob die Linien ins Grenzenlose fortfliehen würden, das Gefühl der Unendlichkeit gewinnt. Dabei wirken natürlich Lichter und Farben mit, aber das ist das Grundwesentliche. — Denken Sie ferner an einen Weg, der sich in eine Landschaft hinein fortzieht! Oder vergegenwärtigen Sie sich den Eindruck langer Galerien! Dabei knüpfen sich Ihnen symbolische Gefühle an die Horizontale.

Nun die schräge Linie! Da ist die Sache schon schwieriger. Wir kommen daran in der Architektur. Hier will ich Sie nur erinnern an die Kreissegmente, die geschwungenen Linien. Alles Geschwungene gemahnt uns wie eine freiere Bewegung der Seele, wird ein Schwung, eine Elastizität des Gemüts. Wenn sich der Bogen schließt zum Halbrund, so wirkt das wie eine Rückkehr, wie ein harmonisches Einlenken, erinnert also an versöhnte Gefühle der Vereinigung, des Zusammentreffens. Die Kuppel des Pantheons und vollends die der Peterskirche vergleichen wir mit dem Himmelsgewölbe, sie wird uns rein instinktmäßig zu einer großen geistigen Welt. Das ist ein ganz ungesuchtes Gefühl. Die Baukunst wäre tot, wenn sie gar nichts wäre als eine Zusammensetzung von Steinen nach geometrischen Linien; und wir haben schon erkannt: sie verwandelt die Massen in ein Bild, als wären sie lebendig[1]). Dies sind bloß ungefähre Andeutungen über die Symbolik der Linien in ihren Dimensionen, damit hängen die ästhetischen Empfindungen zusammen, die sich an die verschiedenen Baustile schließen.

Weiter nehmen Sie die Musik, die Töne und ihre Verhältnisse nach Höhe und Tiefe, Zeiteinteilung, Langsamkeit und Schnelle, Takt und Rhythmus. Wir haben uns schon überzeugt: da ist alles meßbar, da kommt alles auf Zahlen an. Zwar nicht die wirklichen Zahlen kommen hier in Anbetracht, aber alles wird nach einem angenommenen System ausgedrückt und

[1]) Siehe oben S. 21.

empfunden. Und nun bedenken Sie, was das für einen Unterschied im Seeleneindruck macht! Die ganze Musik ruht auf der hiemit verbundenen Symbolik. Wie ganz anders als das freie Dur, das an Tageshelle erinnert, wirkt das verschleierte, wie Mondlicht anmutende Moll! Der Unterschied zwischen der großen und kleinen Terz gewinnt die Bedeutung eines seelischen Unterschieds. Dann die ernste Ruhe und düstere Kraft eines tiefen, die leidenschaftliche, heiße Energie eines hohen Tones. Die Sprache kommt da nicht leicht nach. Die Formalisten werden sagen: ein Accord beruht auf zusammentreffenden Tonzahlen; es kehrt ein Ton zu seiner ersten Einheit zurück; da haben wir es ja: alles Schöne ist Proportion. Ich aber sage: der erste Hirte, der auf seiner einfachen Pfeife oder mit den paar Saiten, die er über eine große Muschel spannte, zufällig einen Accord fand, eine arithmetisch darstellbare Konsonanz, der hörte dabei nicht nur etwas seinem Ohr Wohlgefälliges, sondern ihm war zu Mut, als vernähme er dabei einen Einklang von verschiedenen Seelenstimmungen; eben vermöge dieser dem Menschen als Menschen innewohnenden Symbolik.

Dann Takt und Tempo. Zum Beispiel die Marseillaise erscheint als Komposition ganz gemacht, den kriegerischen Patriotismus auszudrücken, so mächtig stößt sie vorwärts, en avant. Sie soll komponiert sein von Rouget de l'Isle. Aber nein: Fridolin Hamma hat nachgewiesen, daß sie dem Credo einer Messe des Pfälzers Holzmann entnommen ist. Wie ganz anders mag jenes getragene Credo klingen! Aber was macht den Gefühlsunterschied? Das freier und rascher bewegte Tempo. So stark wirkt die Symbolik des Tempos auf das Gemüt, daß ein Kirchengesang durch Veränderung seines Zeitmaßes zu einem Kriegslied wird.

Noch ein Gebiet der Messungen: Metrik, Meßwissenschaft des Verses. Bei den Alten sind die Silben der Worte schon in der gewöhnlichen Sprache sehr streng gesetzlich danach bemessen, ob sie lang oder kurz sind, — obwohl es Silben gibt, die beides sind (syllaba anceps). In der deutschen Metrik

kommt es dagegen, wie gesagt, auf den Accent an[1]). Hebung und Senkung, Tondruck, starke, schwache, mittlere Kraft des Tondrucks wird da berechnet.

Wie nun? Die Poesie, die angethan ist, die Seele in ihren Tiefen zu erregen, soll wesentlich doch auch ruhen auf einem solchen Messungsunterschied?! Ja freilich, vermöge dieser Symbolik erscheinen uns die verschiedenen Versarten wie verschiedene Stimmungen der Seele, wie verschiedene Gangarten. Der Jambus (⏑ —), z. B. in den Dramen Schillers, stößt vorwärts. Der Trochäus (— ⏑) geht ruhig, ganz in ruhigem Erzählungsschritt. Er wirkt, wie wenn ich mit einem Fuß fest auftrete, dann mit dem anderen leichter. Das kann auch ein Schleichen bedeuten, z. B. in Goethes Gedicht Die Braut von Korinth. Hören Sie:

Wie mit Geists Gewalt
Hebet die Gestalt
Lang und langsam sich im Bett empor.

Nur das letzte Wort ist da nicht mehr Trochäus. Der Daktylus (— ⏑ ⏑) hüpft abwärts. Anapäste (⏑ ⏑ —) haben etwas stark Bewegtes, mit verdoppeltem Anlauf Aufspringendes. Nehmen Sie z. B. in Goethes Faust die Schlußscene des ersten Teils. Gretchen ist wahnsinnig im Kerker, erkennt zuerst Faust nicht, sie wirft sich nieder neben ihm und spricht:

O laß uns knien, die Heil'gen anzurufen!
Sieh! unter diesen Stufen,
Unter der Schwelle
Siedet die Hölle,
Der Böse — mit furchtbarem Grimme — macht ein Getöse!

Faust ruft „Gretchen!" Da erkennt sie ihn und jetzt ist die Gangart des Verses eine ganz andere:

Er stand auf der Schwelle,
Mitten durchs Heulen und Klappern der Hölle,
Durch den grimmigen, teuflischen Hohn
Erkannt' ich den süßen, den liebenden Ton.

---

[1]) Vgl. oben S. 55.

In den Anapästen und Daktylen der bloßen Gedicht f o r m schon hören Sie die hoch bewegte Seele. Die Versbewegung ist nicht gleichgültig. Auch hier waltet Symbolik, Einfühlen in jene Formen, die zum Zählbaren gehören.

Weiter. So ist es mit der ganzen Natur, die doch an sich unbeseelt ist und nicht daran denkt, unserer Seele etwas aufzudringen. Wir leihen ihr unsere Seele und ohne diese Symbolik würden wir z. B. nie eine Landschaft schön nennen.

So sagt Goethe in Hermann und Dorothea:

Also gingen die Zwei entgegen der sinkenden Sonne,
Die in Wolken sich tief, gewitterdrohend, verhüllte,
Aus dem Schleier, bald hier, bald dort, mit glühenden Blicken
Strahlend über das Feld die a h n u n g s v o l l e B e l e u c h t u n g.

Die Beleuchtung ist nicht ahnungsvoll, sie ist nichts als eine physikalische Erscheinung. Der Mensch legt sein ahnungsvolles Wesen so in diese Erscheinung hinein, daß er meint, sie selber sei ahnungsvoll; dieses Hinüberverlegen der Seelenstimmung geht so weit, daß wir meinen, die Stimmung komme uns aus der Natur entgegen.

Licht und Dunkelheit gemahnt ganz unmittelbar symbolisch. Die Völker haben von jeher im Licht etwas Geistiges gesehen, etwas wie Bejahung, Erkenntnis, helles Wissen. Die persische Religion war ganz Lichtmythus und Lichtdienst. Das Dunkel gemahnt uns immer an das moralisch Finstere, Zerstörende, Vernichtende, an das Böse, Verneinende, Dämonische.

Und nun die Farben. Die hellen stimmen ganz anders als die lichtarmen. Goethe spricht von der „sinnlich-sittlichen Wirkung der Farben". In dieser Bezeichnung steckt die ganze Aesthetik. Anstatt sittlich wollen w i r sagen: seelisch, dann ist es dem neueren philosophischen Sprachgebrauch gemäß. Also sinnlich-seelische Wirkung der Farben. Ein Franzose hatte eine geistreiche Freundin. Sie hatte ihr Zimmer mit neuen Tapeten versehen lassen. Die früheren waren gelb, die neuen carmoisinrot. Von da an, sagt er, war der Ton unserer Unterhaltung ein ganz anderer als ehedem. Er hat recht, es wird ein Zu-

sammenhang bestehen. Lichtreiche Farben wirken freundlich, feierlich; lichtarme kühlend, auch wohl sehnsüchtig stimmend. Daß das kühle, an den Himmel erinnernde Blau Treue bedeutet, ist Symbolik der Reflexion. Davon sprechen wir hier so wenig wie von der Thatsache, daß man im Vergißmeinnicht ein Sinnbild des Andenkens, im Veilchen ein Sinnbild der Treue sieht. Dies ist bloß konventionell. Eine ganz andere Frage ist: wie wirken Farbe und Duft gewisser Blumen auf unsere Seele, so daß wir vermöge der ahnungsvollen Symbolik, die uns hier beschäftigt, mit dieser Blume dieses Gefühl, mit jener Blume jenes Gefühl verbinden? Doch ich muß innehalten; je weiter wir eingehen, um so schwieriger wird dies Gebiet. Diese Symbolik läßt sich nicht ganz verfolgen, nicht ganz in Worte und Begriffe fassen; man kommt nicht zu Ende. Und darum ist die Aesthetik eine unvollkommene Wissenschaft. Wir können nur sagen: in dieser Symbolik liegt's, aber es ist nicht zu nennen, wir können mit dem hellen Denken nicht nach. Nehmen Sie z. B. irgend ein koloristisches Gemälde und versuchen Sie seine Farbenreize, die Wirkung seiner unendlich nuancierten Töne auf die Seele zu erklären. Selbst der Meister, der es gemalt hat, kann nicht aussprechen, was er wollte; die Worte lassen ihn im Stich.

Wenn z. B. Rembrandt in seiner außerordentlichen Radierung mit den drei Bäumen einen regnerischen Gewitterhimmel über einer Heide gibt, warum ergreift er uns so damit? Man muß das anschauen mit den Augen des Künstlers, man muß bewundern, wie er es angefangen hat, dieses luftige Spiel halb durchsichtiger Wolken darzustellen und das Nasse, Feuchte in der ganzen Stimmung dieser Landschaft. Es ist weiter nichts als ein Accord auf der Harfe der Natur. So malt Jakob Ruisdael eine Heide mit einer Mühle, in der Ferne einen blauen Streif, der ungefähr noch eine Stadt erkennen läßt. Durch die Luft stiehlt sich ein ganz armer, fahler Sonnenstrahl und legt sich auf die Heide hin. Ein Bild voll unnennbar eigentümlicher Müdigkeit und Schwermut und so weich wie die Stimmung eines Menschen, der sich soeben von einem Fieber erholt hat.

Auch in dem Stoffgepräge, dem Glänzen und Schimmern von Sammet, Seide, Gold, Silber, wie es in Gemälden von Metſu, Terborch, Netſcher und anderen Holländern nachgeahmt iſt, liegen wunderbare Reize, die nicht bloß ſinnlich ſind, die uns ſo eigentümlich anregen, daß es nicht zu ſagen iſt.

Nehmen Sie ferner den Charakter der Töne, die Klangfarbe der Inſtrumente. Der ſchmetternde Klang der Trompete hat etwas Kraftvolles, mutige Gefühle Erweckendes. Die Violine tönt zart und innig. Aber wer will die verſchiedenen Abſtufungen dieſer Klangfarben in Begriffe faſſen?

Dazu nehmen Sie noch die Töne in der Natur. Wir hören im Sturm ein Dräuen zürnender Geiſter; und auch die weicheren Geräuſche, das Murmeln des Baches, das ſanfte Wehen des Windes in den Bäumen, ſprechen zu uns. Wir empfangen durch dieſe Gehörseindrücke zugleich Seeleneindrücke. Dieſe ſind zwar nicht in alles Einzelne zu beſtimmen[1]), aber die Aeſthetik iſt darum doch nicht nichts, denn in dieſem ahnenden Einfühlen muß es liegen: das wenigſtens hat ſie erkannt. Wie verſchieden ſind die Wirkungen der Baumarten, der Tanne, der Buche, der knorrigen Eiche, der gelappten, der gefiederten, der buchtigen Blätter. Daß ſich die Seele mit dem Hohen ſtreckt, mit dem Hellen freut, mit dem Finſtern verfinſtert, mit dem Gelben erwärmt, mit dem Blauen kühlt, das wenigſtens wiſſen wir; es iſt eine helldunkle, nicht ganz zu durchlichtende Welt, aber wir haben den Weg in ſie gefunden.

Weiter heißt es im Paragraphen: „So offenbart ſich in der Form das innere Weſen und Leben des Gegenſtandes, wie er iſt, nachdem der Geiſt des Auffaſſenden ſich in ihn gelegt und ihn zu ſeinem Eigentum gemacht hat. Das *Was iſt aufgegangen im Wie*."

Es kommt im Schönen nicht auf den Stoff, nicht auf das Was an, ſondern auf das Wie, auf die Form. Die ſchöne Form iſt aber nicht leere Form, ſondern das Aeußere eines Inneren. Eine Weſensqualität ſieht daraus hervor. Im Schönen müſſen

---

[1]) Siehe oben S. 25.

wir immer von der Form ausgehen, doch wir empfinden an ihr ein Inneres. Denjenigen, welche vor einem Kunstwerk immer nach Gehalt und Gehalt schreien, wollen wir gar nicht zu viel anhaben. Es hat sich etwas mit diesem ewigen Rufen nach Gehalt. Der Gehalt, sahen wir soeben, ist bei einem guten Kunstwerk am allerwenigsten in Worten auszudrücken; er liegt eben ganz in der Form. Er steckt nicht dahinter, sondern er ist in die Form aufgegangen. Wir brauchen daher bei keinem schönen Gegenstand eine wissenschaftliche Analyse; wir wollen einfach Genuß. Schauen und wieder schauen heißt es da, weil wir im Schönen den Sinn von selbst mitbekommen. Also noch einmal: der Sinn ist nicht dahinter, nicht daneben, sondern er ist ganz hineingezaubert; das hat uns jene Gefühlssymbolik gelehrt, jener geheimnisvolle, naturnotwendige, instinktive Akt der menschlichen Seele, einem unbeseelten Gegenstand Seele unterzulegen. Sie haben ein Stück Zucker und ein Glas Wasser. Der Zucker sei der Inhalt irgend eines Kunstwerks, das Wasser soll vorstellen die Form. Der hineingeworfene Zucker löst sich auf, hat aufgehört ein Körper zu sein, er ist aufgegangen im Wasser, das von seiner Süßigkeit ganz durchdrungen ist. Das Was ist aufgegangen im Wie, der Gehalt in der Form.

Es bedarf keines Beweises, daß Macbeth und Richard III. uns das Wesen des Bösen auf das tiefste offenbaren, den ganzen unergründlichen Abgrund seiner schädlichen Kräfte, dann aber auch seine Selbstzertrümmerung. Kommt ein Philosoph darauf, so wird er es bestätigen. Sein Senkblei hat aber Mühe, so tief zu reichen. Der Zuschauer in einem Theater, wo diese Helden gut gespielt werden, der bekommt dies nun, ins Bild hineingegossen, zu schauen, ohne daß er es irgendwie zu zergliedern braucht, ohne philosophisch gebildet zu sein. So hat man den Sinn, den Gehalt, die Bedeutung, schließlich die Seele des Künstlers in der Form alles echt Schönen mit darin; und deshalb ist das ästhetische Schauen kein leeres, sondern ein höchst erfülltes Schauen, das nicht durch Reflexion gesucht zu werden braucht.

Ich habe einmal irgendwo geschrieben: So mancher, der sich

für einen rechten Gemäldekenner hält: wenn er ein Bild vor sich sieht, das ihm nichts Interessantes bietet, z. B. ein pures Stimmungsbild mit wenig Gegenstand, wird er sagen: ja was soll das ?, was habe ich davon? Dieser Herr Schulze oder Maier kommt mir vor wie einer, dem ich ein schönes Gemälde vor Augen stelle, worauf aber nicht viel ist im Sinne des Publikums, keine Scene aus der Schlacht von Austerlitz oder Waterloo, und der nun, statt sich zu freuen, das Gemälde umkehrt und nachsieht, ob hinten nicht eine interessante Notiz steht.

Jenen Satz der Formalisten: das Schöne besteht wesentlich nur in Formverhältnissen, können wir damit nun wohl als widerlegt betrachten. Wir sagen von einem Kunstwerk nicht: es ist harmonisch und hat „außerdem" eine bedeutende Inhaltsphäre. Wir sind gegen dies „Außerdem". Wir sagen: es ist *eines*. Wo Sie einen hoch begabten, harmonisch angelegten Menschen finden, der Kaliber, der die Brust voll hat und das Ideal für die Form, da wird es die Größe und Tiefe seiner Seele und sein Formsinn ganz verbunden in *eines* sein, was ihn zum großen Künstler macht und sein Werk in Schwung und Einklang bringt. Wir wissen sonst nicht, wie wir Seelengehalt und Form zusammenbringen sollten, wenn sie bloß *neben* einander im Menschen wären. In welcher Tasche hat er den Gehalt, in welcher Tasche die Form? Was verbindet sie eigentlich? Was ist das für eine Schnur, womit er beide zusammenbringt? Nein! Es ist *ein* Ding. Sein Wesen ergießt sich ganz identisch in die Form, so daß es uns in der Form von selbst entgegenkommt und keine Sonderung nötig ist. Das Analysieren ist Sache der Wissenschaft, aber mit dem Genusse des Schönen haben wir in und mit der Form immer auch Ausdruck, Seele, Leben, das „*Was, aufgegangen im Wie*".

Das Schöne ist „*ausdrucksvolle Form, formgewordener Ausdruck, Einheit von Ausdruck und Harmonie, oder: mimisch harmonische Form*". So habe ich es im Paragraphen definiert.

Mimisch ist ein Wort, das ich der Kürze wegen gewählt

habe. Es kommt von dem griechischen Verbum μιμεῖσθαι, d. h. nachahmen. Aber ich nehme es hier in einem bestimmten Sinn, verstehe hier darunter jenes unmittelbare Nachahmen, wodurch Tiere und Menschen ihre inneren Stimmungen und Gefühle ausdrücken im Mienenspiel, in Gebärden und Bewegungen. Darin ist aktive Symbolik. Auch in der Stimme. Denken Sie nur einmal an die Tiere. Ein Vogel hat einen eigenen Ton, womit er dem Jungen, dem Weibchen lockt, einen eigenen, wenn er auf der Wache steht und warnt, und wie ganz anders klingt seine Stimme, wenn er im Frühling die Fröhlichkeit ausläßt. Das geht durch die ganze Tierwelt und geschieht ohne jede Reflexion. Temperatur und Klangfarbe wirken, um die Unterschiede der Stimmung auszudrücken. Es wäre ganz interessant, auf den aktiven Gemütsausdruck überhaupt einzugehen. Wer hat die Katze gelehrt, wenn sie angegriffen wird und schrecken will, einen Ton von sich zu geben, daß man meint, es werde einem eine Schüssel Wasser ins Gesicht geworfen oder ins Gesicht gespuckt? Und wer hat den Vogel gelehrt, wenn er seinen Gegner einschüchtern will, die Federn aufzustellen und Luft in die Kiele zu treiben? Diese aktive Symbolik der Töne und Gebärden ist ebenso unwillkürlich und geheimnisvoll wie diejenige, vermöge welcher uns die bloße Form seelenvoll erscheint, und wir werden uns überzeugen, daß beide identisch sind und daß die letztere, die Formbeseelung, übertragene Mimik ist.

Wir sehen nicht genug darauf, wie mannigfach die Unterschiede sind, womit die Tiere ihre Empfindungen bezeichnen. Man weiß, was es bedeutet, wenn ein Hund den Schweif hängen läßt, emporhebt, oder wenn er damit wedelt, wenn er die Zähne zeigt, aber man übersieht es meist, wie er sich das Maul ausleckt, wie er im Zorn die Stirne runzelt. Wer genug darauf achtet, der wird einen Hund nicht fürchten, wenn er die Stirne glättet. Ferner das Zurücklegen und Vorstellen der Ohren beim Pferd. In Ungeduld scharrt es. Alles Mimik.

Nun aber der Mensch. Eines der interessantesten Zeichen für den tief geheimen Zusammenhang von Seele und Leib ist das

Erbleichen und Erröten. Die Natur, sage: die bloße Natur, am Bande der Seele, aber unwillkürlich handelnd! Sie errötet, wenn wir uns verbergen möchten vor Scham; sie zieht mit Blut einen Schleier über das Gesicht, mit dem einzigen Stoff, den sie dazu hat. Dann das Auf- oder Abwärtsziehen der Mundwinkel. Ein kleiner Strich an dieser Stelle verändert ungemein den ganzen Ausdruck eines Menschengesichts. So klein und vielfältig, so ausdrucksvoll sind diese äußeren Zeichen. Eigentlich sollte die Aesthetik in einem eigenen Kapitel ziemlich ausführlich über Mimik handeln. Ich verweise Sie auf die vortreffliche Schrift von Piderit „Wissenschaftliches System der Mimik und Physiognomik" (2. Aufl. 1886).

Nun noch die menschliche Stimme und die seelische Bedeutung ihrer Töne, die nach Höhe und Tiefe, Helle, Dämpfung so unendlich verschieden ist, daß man sie mit Worten weiter nicht verfolgen kann. Nehmen Sie z. B. den schweren, drohenden, murrenden Charakter des tiefen, den feurigen, leidenschaftlichen des hohen Tones. Es ist eine ganze Welt von Empfindungen, die sich in den Tönen ausdrückt, und die Sprache ja eigentlich auch eine Symbolik der Laute.

Nun wollen wir aber von „übertragener Mimik" sprechen. Diese Bezeichnung habe ich vorhin gebraucht. Das will heißen: Was wir von innen her mimisch ausdrücken, um zu zeigen, wie uns zu Mut ist, tragen wir über auf die äußere Natur, auf die Welt der bloßen Formen; und sie erscheint uns infolge dieser Leihung unserer Seelenstimmungen auch als mimisch. Bewölkter Himmel kommt uns vor wie eine gerunzelte Stirne, also wie finstere Laune, die sich, wie wir uns vorher erinnert haben, eben hierin ausspricht, klarer Himmel wie ebene Stirne, helle Stimmung. Das unbeseelte Ganze der Aetheratome, was wir Luft nennen, erscheint uns wie ein drohendes oder heiter entgegenlächelndes Angesicht. Und weil die Töne unserer Stimme mimisch sind, kommen uns die Töne der unbeseelten Natur vor, als drückten sie das aus, was wir in Wahrheit hineinbringen. Jetzt plaudern, jetzt wüten die Wellen, jetzt flüstert's im Wald, als hätten sich die Bäume ein Geheimnis zu vertrauen; jetzt

grollt das Gewitter. Wir finden draußen in den Dingen eine Mimik, wie *wir* sie haben; wir legen sie hinein in die Formen. So kommt uns von da draußen der Mensch entgegen. Wir lassen uns von den äußeren Erscheinungen unsere eigene Seele darbringen. Alles pure Phantasie! Der Natur fällt es nicht ein, eine Seele auf diese Weise zu haben. Sie ist freilich das geheimnisvolle Zelt, woraus der Mensch und seine Seele kommt, aber das geht uns hier nichts an. Wasser und Wald, Berge und Wolken haben keine Seele, wir aber legen unsere Mimik und damit unsere Seele hinein.

Dies sage ich, damit ganz ins Auge springt die Wahrheit unseres Satzes: das Schöne ist nicht bloße Form, sondern ausdrucksvolle Form, auch da, wo eine Mimik in Wirklichkeit nicht vorhanden ist, auch in den Formen der landschaftlichen Natur. Also „Einheit von Ausdruck und Harmonie oder mimisch harmonische Form" ist das Schöne; und die haben nicht recht, welche behaupten, es komme im Schönen gar nicht auf den Ausdruck an, sondern bloß auf die Verhältnisse der Form.

Weiter heißt es im Paragraphen: „*Demgemäß ist die Lust in der Anschauung reine Einheit idealer und sinnlicher Lust. Die Ausschließung des Interesses bestimmt sich nun näher zu dem Satze: es waltet interesseloses Interesse (Spiel).*"

Lust und *Unlust* sind Formen des Gefühls. Manche Aesthetiker gehen überhaupt vom Gefühl aus, um zu finden, was das Schöne sei. Sie unterscheiden Arten von Gefühlen und suchen dann dasjenige Gefühl zu bestimmen, welches stattfindet gegenüber dem Schönen. Im vorigen Jahrhundert, seit Mendelssohn, hielten sich die ästhetischen Studien auf diesem Weg. Ich habe ihn nicht eingeschlagen, denn ehe wir ein Gefühl haben, müssen wir uns etwas vorstellen. Alles Gefühl ist motiviert durch Vorstellung; und Vorstellung verlangt einen Gegenstand. Ein Bild muß da sein; und dieses weckt nun das Gefühl. Ist das Bild schön, so wird es ein Gefühl der Lust erzeugen. Alles Schöne will erstens zu schauen geben und da-

durch zweitens die Seele in ihren Tiefen bewegen und rühren. Rühren sage ich jetzt natürlich nicht im Sinne von schmelzenden Wirkungen des Mitleids, sondern das heißt hier ganz allgemein: die Seele durch Gefühl in ihren Tiefen bewegen. Zunächst ist diese Bewegung sinnlich, dann aber wird die Seele zu einer bestimmten Art von Lustgefühl erhoben, wie es eben nur durch das Schöne, durch ein ausdrucksvolles und formharmonisches Bild erregt wird.

Nun aber, wenn wir also sagen: alles Schöne will tief bewegen, rühren, wie steht es dann mit dem nach Kant im ersten Paragraphen aufgestellten Satz: „schön ist, was o h n e I n t e r e s s e allgemein und notwendig gefällt." Wir haben ja früher alles Interesse abgewiesen. Interesse besteht immer darin, daß uns nicht bloß der Gegenstand gefällt, sondern daß wir auch etwas in Beziehung auf seine Existenz wünschen oder wollen, begehren oder verabscheuen. Dies ist absolut auszuschließen. Wer stoffartig auffaßt, kann das Schöne als Schönes nicht fühlen. Ein solches Interesse haben wir nach Goethe und Schiller pathologisch genannt. Ausgeschlossen ist ferner, wie wir sahen, das theoretische Interesse, das Nutzinteresse, das moralische, politische und religiöse Interesse. Wir dürfen wenigstens durch ein derartiges Interesse nicht so gespannt sein, daß wir die Freiheit des Gemüts verlieren, daß wir z. B. meinen, es möchte unseren Grundsätzen etwas zu leid geschehen. Alle Unruhe des Wünschens, daß die Welt so oder so sein sollte, ist ausgeschlossen. Ein Mann soll freilich kämpfen, aber das Kämpfen ist im Schönen vergessen; es ist vor der Türe der Kunst zu lassen. Wir stehen im Schönen über den Gegensätzen des Lebens. Die Welt muß in dieser Sphäre nicht erst gemacht werden, sie ist recht. Ausgeschlossen ist endlich auch das wissenschaftliche Bedürfnis. Denn wir wollen das Schöne nicht, um zu lernen.

Geraten wir nun aber nicht in Widerspruch mit diesem Ausschluß alles und jeden Interesses an der Existenz, wenn wir jetzt sagen: das Schöne will r ü h r e n? Wenn ich zuschauen soll o h n e Rührung, wo ist dann die Rührung? Wenn ich gerührt werden will, muß ich doch ein Interesse haben. —

Um aus diesem Schein von Widerspruch herauszukommen, habe ich einen paradox klingenden Ausdruck gewagt: interesseloses Interesse. Das Schöne ist ja Bild und nur Bild, Schein und nur Schein, nur ein Scheinbild von Leben. Ich sehe auf einem Gemälde nicht wirkliche Leute, im Theater nicht wirkliche Vorgänge; sondern bloßen Schein. Aber darum ist es kein leerer Schein. Das Schöne sagt uns etwas vom Gehalt des Lebens, es ist eine Erscheinung, ein Schein, in dem Inhalt erscheint; nur ist es nicht der einzelne Fall, nicht eine empirische Wahrheit, was es uns vor die Seele stellt, sondern es ist immer eine innere und allgemeine Wahrheit. Wir lassen uns im Schönen alles gefallen: Bilder aus der alten Mythologie, Götter, Genien. Das spielt eine unendliche Rolle in Skulptur, Malerei, Poesie. Wir Protestanten lassen uns die Auffassung der Katholiken gefallen und kämpfen nicht dagegen. Wir entzücken uns im Anblick der sixtinischen Madonna Raphaels, wir alle, denen es doch nicht einfällt, an den Marienmythus zu glauben. Wir wissen, hierin hat der alte Mythenglaube an weibliche Gottheiten auf das Christentum eingewirkt. Aber danach fragen wir nichts, wenn wir die sixtinische Madonna sehen. Da handelt es sich nicht um Wahrheit in dem Sinne des katholischen Glaubens an die Mutter Gottes, sondern um eine innere, allgemeine Wahrheit. Wir sehen das Weib, das als Mutter rein wie eine Jungfrau bleibt, das hohe Bild weiblicher Reinheit, edelster Jungfräulichkeit. Das ist die allgemeine, die innere Wahrheit, die wir hier erfahren. Wir brauchen auch keinen Teufelsglauben, um uns zu entsetzen an Teufelsbildern. — Der Dichter, der Maler lügt uns an, daß wir blau werden könnten, und wenn er auch einen historischen Fall behandelt. Er bildet ihn um nach seiner Phantasie; er fingiert ja. Also von einer eigentlichen, trockenen Wahrheit ist bei ihm nicht die Rede, aber von einer allgemein menschlichen Wahrheit. Denken Sie z. B. an Hamlet und Tell und an das allgemein Wahre in diesen Werken Shakespeares und Schillers. Diese Wahrheit ist wohl zu unterscheiden von der historisch empirischen Wahrheit. Im Schönen ist alles nur so gethan, doch im

Dienst einer höheren, allgemein menschlichen Wahrheit. Ebendeshalb ist es so komisch, wenn Leute uns den Inhalt eines Romans oder Dramas im Präteritum erzählen, als ob es historisch zu nehmen wäre: Dann *ist* er gekommen, dann *hat* er gekämpft u. s. w. Das klingt, als ob es geschehen wäre. Es ist aber bloß fingiert; und darum soll man es, wie gesagt, im Präsens erzählen[1]). Wir werden vom Schönen aufs tiefste gerührt und doch ganz und gar nicht stoffartig. Zum Beispiel ein Schauspieler soll darstellen einen Seelenzustand, eine tiefe Leidenschaft. Wenn er nun keine warme Seele hat, um sich recht hinein zu versetzen, so wird sein Spiel kalt oder nüchtern sein, wird als gemacht erscheinen. Und sicher ebenso wahr ist das Gegenteil: wenn er Zorn darzustellen hätte und er wäre wirklich zornig, oder Jammer und er wäre wirklich unglückselig in seiner tiefsten Seele, wie sollte er dann die Fassung finden, seine Rolle zu überwachen?

Ein Schauspieler hat einmal gesagt, er müsse sich auf der Bühne so in der Gewalt haben, daß er mitten im Zuge, den äußersten Sturm der Leidenschaft darzustellen, doch innerlich müsse lächeln können. Das ist Uebertreibung einer Wahrheit. Gewiß, er muß in jedem Moment seine Mienen und Bewegungen in der Hand haben, um sie künstlerisch zu leiten. Sonst würde er sich in blindes Toben verlieren; das wäre pathologisch. Jetzt haben Sie also einen scheinbaren Widerspruch. Er muß ganz drinnen sein und zugleich ganz darüber schweben. Das wird er aber als *guter* Schauspieler vermögen. Helle Besonnenheit und volle Wärme gehen ganz gut zusammen.

Wenn ein Dichter in einem Roman, in einer Novelle Seelenbewegungen darzustellen hat und nicht sein Inneres voll hinzugibt, sein ganzes Selbst nicht hineinlegt, so wird sein Werk nichts, so bleibt es kalt. Dennoch darf er aber nicht ganz in die Leidenschaft aufgehen, sondern er muß sich bei aller Versetzung die Freiheit reservieren. Mit einem Fuß drin und mit einem Fuß heraußen! Das ist aber nur ein armer Ausdruck, und wir

[1]) Vgl. oben S. 44, 45.

sehen an diesem Punkt wieder einmal, wie wenig der Hausverstand, der nur ein Entweder — Oder weiß, zurecht kommt bei diesen Gegenständen. Da braucht es Sowohl — Als auch, da muß man sowohl mit der ganzen Seele drin, als auch mit der ganzen Seele frei darüber sein.

Hippel, der tiefsinnige Vorgänger Jean Pauls, hat gesagt, der Verliebte könne die Geliebte und seine Liebe zu ihr so wenig beschreiben, als einer, der im Fieber liegt, das Fieber. Das ist ganz wahr.

Bürger hat furchtbare Leidenschaften erlebt. Seine Geliebte, die Schwester seiner Braut, sah er zum erstenmal in der Stunde der Trauung. Im Momente seiner Entflammung mußte er erkennen, daß es zu spät ist. Nun schrieb er jene Gedichte, worin er diese Leidenschaft ausschreit in ihrem ganzen wilden Stoß; das ist unpoetisch, pathologisch. Der wilde erste Naturstoß der Leidenschaft gehört nicht in die Poesie und in seiner Verzerrung überhaupt nicht in die Kunst. Dem Künstler fehlt die sichere Zartheit der Linienführung, wenn er in der darzustellenden Leidenschaft mitten drin sitzt.

Goethe war, als er an Werthers Leiden ging, noch nicht fertig mit seiner tiefen Leidenschaft für die wirkliche Charlotte, einer Leidenschaft, die doppelt verzehrend zu werden drohte, als sie sich mit der Sentimentalität der Zeit amalgamierte. Indem er nun anfing, zu schreiben, da fing er an, sich zu kühlen, und indem er kühler wurde, konnte er auch schreiben. Von der Leidenschaft heilte er sich durch Schreiben, indem er sie zum Bilde machte. So schrieb er sich die Leidenschaft von der Seele, so stellte er sie sich gegenüber. Er wurde dadurch frei, unpathologisch, gab so seine Wärme in die Kühle hinaus. Es ist außerordentlich, was da allein schon die Formgebung ausmacht. Goethe sagte einst vom Vers: er zieht etwas wie einen zarten Flor über den Gegenstand, so daß er alles mildert und temperiert. Der Gegenstand erscheint dadurch beschwichtigt, wie in einer Landschaft das tiefere Blau des Luftschleiers eine eigentümliche Labung bringt. Wenn ein wahrer Künstler menschliche Gestalten malt, so bewirkt die Formgebung und die

leuchtende Klarheit der Farben eine Gelassenheit, welche leidenschaftliche Reize, stoffartige Stimmungen des Zuschauers abhält. Das ist die schöne Kühle, die in der Form liegt. Sie herrscht in allem echt Schönen, weil es eben nur Bild ist.

Also Interesse ohne Interesse. Die ganze unendlich reiche Welt der menschlichen Gefühle wird aufgeregt im Schönen. Wie sollte einer so borniert sein, nicht zuzugeben, es sei recht, wenn uns ein Drama die ganze Seele erschüttert, wenn wir bei der Aufführung eines Dramas wie Othello meinen, wir halten es nicht aus, und mit Schauern der Erstickungsscene folgen? Wer wird nicht zittern in tiefster Seelenspannung, wenn Wallenstein seinem Schicksal näher und näher kommt, wenn es zur Ermordung geht, — wenn Geßler hoch zu Roß einherreitet, während Tell im Busch lauert und mit der Armbrust nach ihm zielt? Dann der Zweikampf zwischen Laertes und Hamlet: Wir wissen, daß Laertes einen vergifteten Degen hat. Einem solchen Gefecht zuzusehen, muß einen in der tiefsten Seele packen. Alles, was Furcht und Mitleid umfassen — die Sprache reicht ja nicht aus, um die ungeheure Skala ihrer Empfindungen zu bezeichnen — alles das wird im Schönen aufgerührt; die Leidenschaften der Liebe und des Hasses, Zorn und Jubel werden in Brand gesetzt. Wenn Sie dies nun Interesse, höchst lebendiges Interesse nennen: gut, aber wir haben gesagt: Interesse im gewöhnlichen Sinne ist ja, streng genommen, nicht bloß ein Interesse am allgemein menschlich Wahren, sondern auch ein Interesse an der Existenz, ein Interesse daran, daß etwas sei oder nicht sei, ist Wunsch oder Abscheu, ist also stoffartiger, pathologischer Natur. Dies letztere Moment wird nun im Schönen immer dadurch abgehalten, daß wir bloß einem Bild gegenüber sind und daß es sich nur um allgemein menschliche Wahrheit handelt. Dadurch ist hier den leidenschaftlichen Erregungen der Stachel genommen. Der Reiz des gemeinen Lebens ist nicht da. Im Gebiet des Schönen empfinden wir Hoffnung ohne Hoffnung, Furcht ohne Furcht, Abscheu ohne Abscheu. Sie können hier diese paradoxen Ausdrücke alle brauchen.

Ich habe z. B. schon daran erinnert: wer in einem Meer-

sturm fährt und wirklich im gemeinen Sinne Angst hat, der genießt das Schauspiel nicht, der hat ja die Seele nicht frei zum Schauen, der denkt an sein Leben[1]). Notwendige Vorbedingung ist daher, daß er nicht zu sehr der Gefahr ausgesetzt sein darf; denn, natürlich, dem Mutigsten verginge das Betrachten, wenn das Schiff so herumgeworfen würde, daß er nicht mehr stehen könnte. Also wirklichen Grund zur Angst für sein Leben darf er nicht haben. Wer aber so kaltblütig wäre, daß er von Furcht nichts weiß, der fühlte die Schönheit des Sturmes auch nicht. D e r ist vielmehr der Rechte, der dabei ganz gefaßt bleibt und nur Phantasiefurcht hat; der kann das Leben der Wellen betrachten, diese Wunderwelt von Kurven, wie sie wachsen, den Kamm erreichen und ihn übergießen, der hört mit freiem Schauer ihr furchtbares Gewirr von Tönen, da es ist, als ob in dem ungeheuren Anprall Millionen heranstürmten, und dazwischen das eigentümliche Pfeifen des Sturmes in der Luft.

Ein Schlachtenmaler, den seine Kunst nötigt, ziemlich nahe hinzugehen, wird er die Bewegungen der Kämpfer, der Massen studieren können, wenn er Angst hat oder wenn er ganz stumpf ist? Er muß sich in das Schreckliche ganz versetzen können ohne zu viel Besorgnis für sein Leben; er muß sich, wie ich sage, mit Phantasieangst versetzen.

Wenn weibliche Schönheit dargestellt ist, wollen wir da alle Sinnlichkeit ausschließen? Sollen wir ein Kunstwerk ohne alle Empfindung betrachten? Nein, aber wir haben es bereits erkannt: alle Leidenschaften sind im Schönen der Erdenschwere enthoben.

Was wäre das für ein Drama, das nicht Leidenschaften hervorruft! Könnte je ein Aesthetiker gar so fürchterlich geistlos und nüchtern sein, daß er uns Vorwürfe macht, wenn wir am Gang einer Tragödie mit unserer Angst und Bangigkeit beteiligt sind, und mit unserem ganzen Schrecken, wenn die Gewitter des Schicksals hereinbrechen, so daß durch die Tausende, die da sitzen, nur e i n Beben geht?

---

[1]) Vgl. oben S. 31.

Ja, es sollen alle unsere Leidenschaften aufgeregt werden, aber anders als in der gemeinen Wirklichkeit. Aristoteles sagt von der Tragödie: sie soll durch die Darstellung einer geschlossenen ernsten Handlung Mitleid und Furcht erregen, aber diese Affekte zugleich reinigen. Mit diesen kurzen Worten umfaßt er alles, wodurch uns eine Tragödie bewegt. Wir erkennen, es kommt darauf an, alle diese Leidenschaften einem Ziele zuzuführen, und wir müssen am Schlusse entlassen werden mit dem beruhigenden Gefühl der Ehrfurcht vor einer sittlichen Weltordnung. Also volles Versetzen, Versenken der Seele, aber dazu volle Freiheit der Seele, und dieses ganze dadurch noch modifiziert, daß wir wissen: wir stehen nur einem Scheinbild gegenüber, das nicht die gemeine empirische Wahrheit hat, sondern nur eine Wahrheit von allgemein menschlicher Bedeutung, oder dadurch, daß wir das in der Wirklichkeit Geschaute als bloßes Bild zu betrachten vermögen. So läßt uns ein Drama, eine Tragödie empfinden: das ist Menschenart, Menschenleben, Menschenlos. Othello und Desdemona sind ja keine wirklichen Wesen. Wir haben also ein eigentümliches Interesse, aber es ist Interesse ohne Interesse; es ist Spiel.

Spiel! Diesen Begriff hat Schiller auf das Schöne angewendet und in den Briefen „Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen" mit seiner bekannten Beredsamkeit ausgeführt. Schon Kant hat den Ausdruck gebraucht in dem Werke, womit er zum Aufbau der Aesthetik den ersten wichtigen Grundstein gelegt hat: in der „Kritik der ästhetischen Urteilskraft". Er sagt: dem Schönen gegenüber befindet sich unser Denken und unsere Einbildungskraft und zugleich der ganze Komplex unserer sinnlichen Gefühle in einem wechselseitigen Spiel. Das hat nun Schiller aufgenommen und entwickelt. Er definiert den Begriff Spiel als ein Gleichgewicht zwischen der idealen, rein geistigen Thätigkeit der Seele und unserer Sinnlichkeit (welche nach seinem Begriff die Sinnenwahrnehmungen und Empfindungen, sowie die innere Sinnlichkeit, das seelische Gefühl, die Einbildungskraft und Phantasie umfaßt), als ein Wiegen. Dieser Ausdruck ist ganz richtig; ein solches Wiegen findet statt in

der ästhetischen Stimmung. Schiller wagt den Satz: der Mensch ist nur da ganz Mensch, wo er spielt. Man kann an seiner Wahrheit nur dann zweifeln, wenn man vergißt, daß das Wort Spiel auch eine Bedeutung bekommen hat, die ernster ist als wie wir es im gewöhnlichen Leben brauchen. Wir denken dabei leicht an etwas Leeres, Kindisches, Läppisches, allein es gebietet uns niemand, den Gegensatz zwischen Ernst und Spiel so zu nehmen. Es kann im Spiel ganz wohl auch Ernst walten; und „tiefer Sinn ist oft im kindischen Spiel". Wenn wir Ernst und Spiel einander gegenüberstellen, so bedeutet Ernst die unbarmherzige Strenge des Lebens; und dieser Ernst herrscht gewiß nicht im Schönen. Aber wir lassen uns ja gern gefallen den Ausdruck: Schauspiel, Trauerspiel. So geben wir doch die höhere Bedeutung des Wortes zu. Ich kann es nicht leiden, wenn einer meint, Schauspieler sei ein zu niedriger Name, und sich „Darsteller" nennt.

Wir haben das Schöne auch „zwecklos" genannt; und dies ist eines der höchsten Prädikate, das man austeilen kann. Wir können wohl fragen: wozu gehen wir ins Schauspielhaus, wozu sehen wir diese Gemälde an, wozu lesen wir ein Gedicht, zu welchem Zweck? Aber die Antwort wird immer sein: um uns zu freuen. Und wenn einer fragt, wozu willst du dich freuen? so ist zu erwidern: mein Herr, das ist absurd, darauf gibt es keine Antwort. Die Freude ist an sich ein Zweck, nicht Mittel eines Zwecks. Das Schöne ist rein für sich da. Kunstfreude ist eine der höchsten Zustände des Lebens, und alle idealen Thätigkeiten des Geistes rühmen sich des Prädikats „zwecklos".

Dann die Tiere. Wer wird sie nicht gern spielen sehen! Sie erheben sich dabei über ihr gewöhnliches Dasein zu einem höheren Zustand. Das Tier geht, gebunden an die Notdurft, seinen Zwecken rein geschäftsmäßig nach. Wenn es aber spielt, treibt es etwas Unnötiges; und das ist eben das Höhere. Nur die edleren Tiere spielen. Alle Spiele sind Scheinkämpfe, auch die Spiele der Menschen. Die alten Tänze waren Kampfspiele, Waffentänze. Die Tänze, woran Mädchen oder Frauen teilnahmen, stellten immer auch eine Entzweiung zwischen den

beiden Geschlechtern und schließlich den Jubel ihrer Versöhnung dar. Unsere heutigen Gesellschaftstänze sind bloß erbärmliche Trümmer, herausgerissene Fragmente jener alten Tänze, die vor dem Schlußwalzer einen Scheinkampf darstellten.

Selbst in der Architektur kommen Scheinkämpfe zum Ausdruck. Die Wechselwirkung zwischen Last und Stützwerk wird durch die Dekoration wie zu einem lebendigen Kampfspiel der Kräfte erhoben.

Die menschlichen Spiele sind alle Scheinkämpfe. Weglassen müssen wir aber das Spiel um das Geld. Das ist kein Spiel mehr, bei dem es nicht Ernst ist, es wären denn die Einsätze so niedrig, daß Gewinn und Verlust noch als Spaß betrachtet werden kann. Sonst ist es eine erbärmliche sittliche Häßlichkeit. Ein Spieler ist von dem Standpunkt der Aesthetik eine widerliche Erscheinung, wogegen ein Mörder, Räuber eine ganz vortreffliche Figur macht. Beim Hazardspiel spielt man ohne zu spielen. Das wahre, schöne Spiel ist aber Ernst ohne Ernst.

§ 6.

Der Gehalt im Schönen ist, wie sich aus § 5 ergibt, mittelbar oder unmittelbar stets der Mensch. Das Schöne ist wesentlich persönlich. Beseelung der ganzen Natur und Naturwerdung alles Geistes.

Dieser Satz in meiner Aesthetik hat vielfach befremdet und Bedenken erregt. Ich kann es nicht begreifen. Man hat mir gesagt: „Wie? Die Kunst stellt den Menschen dar? Das kannst du etwa sagen von der Skulptur oder von einem Teil der Malerei, aber nicht von der ganzen Kunst, vor allem nicht von der Architektur. Und die Poesie? Auch sie gibt uns Bilder von Erscheinungen, worin kein Mensch auftritt.“ Wie flach sind diese Bemerkungen!

Die Architektur, die soll keinen Menschen darstellen? Was stellt sie denn dar? Schon bei unserem Einblick in die Formsymbolik haben wir gesehen, daß sie das innere Leben der menschlichen Seele zum Ausdruck bringt. Dabei spricht sich in

einem künstlerisch gestalteten Gebäude der Zustand, der Verkehr, das Geschäftsleben aus, dem es dient, die Würde eines Menschenganzen und seiner Thätigkeit. Jedes monumentale Bauwerk, auch ein Privathaus solcher Art, zeigt uns, daß hier in diesen Räumen sich ein edleres Menschendasein niedergelassen hat.

Und der Tempel, die höchste Form der Architektur, ist, heidnisch zu sprechen, nichts anderes als das ideale Haus für den Gott; christlich zu sprechen, nichts anderes als ein Gebäude, das im Aeußeren wie im Inneren ausdrückt, daß hier die andächtige Gemeinde sich versammelt; und das ist ja der Mensch. Die Baukunst ist also in diesem Sinne vollständig eine Darstellungskunst.

Die Musik stellt Stimmungen dar, wie sie dem Menschen eigentümlich zugehören.

In den metrischen Formen der Poesie, haben wir uns schon gesagt, drücken sich die Gangarten der Gefühle aus.

Und was haben wir in der äußeren Natur, wenn wir absehen von den Menschen in ihr? Zunächst nur anorganische und vegetabilische Formen. Aber wir sind nun auch hier in dem Vorteil, uns an das zu erinnern, was ich mit dem Paragraphen fünf auseinandergesetzt habe, an jene dunkle, aber naturnotwendige Symbolik. Unser ästhetisches Gefühl für die Landschaft beruht darauf, daß wir in Licht und Dunkel, Wolken und Wasser, Erdformen und Pflanzen unwillkürlich Seelenstimmungen legen.

Ein Landschaftsgemälde ohne seelischen Gehalt ist kein Kunstwerk. Wir unterscheiden stilistische und Stimmungslandschaften. Die letzteren gehen tiefer in das rätselhafte Sein. Aber auch eine Stillandschaft ist Stimmungslandschaft, nur mit anderen Grundbewegungen, nur mehr vermöge der Zeichnung und Komposition. In der Natur ist Stimmung nichts anderes als ein menschlicher Seelenzustand, den wir ahnend hineinlegen.

Dafür hat aber der Dichter das Wort. Und schon der gemeine Sprachgebrauch drückt es aus in abgetretenen Redensarten, wie „der lächelnde Morgen, die brütende Nacht".

Helles Dunkel, Zwielicht, erscheint uns wie ein Bild träu-

meriſcher, ahnungsvoller Seelenzuſtände. Nehmen Sie z. B. Goethes Lied an den Mond, unter den Tauſenden von Mondliedern vielleicht das ſchönſte; ſehen Sie, wie hier dieſe Beleuchtung wirkt und die Stimmung erzeugt, zu empfinden:

Was, von Menſchen nicht gewußt,
Oder nicht bedacht,
Durch das Labyrinth der Bruſt
Wandelt in der Nacht.

Sie fühlen in dem Gedicht auch das eigentümlich leiſe Wandelnde im Versmaß und in der Folge der Vokale und Konſonanten.

Wir ſprechen vom „grollenden Gewitter". Das wäre ja ein unſinniges Bild, wenn wir nicht überhaupt Stimmung in die Naturereigniſſe legen würden.

Schiller ſagt im Spaziergang vom Gießbach: „durch die Rinne des Felſen, unter den Wurzeln des Baums bricht er entrüſtet ſich Bahn." Wie wahr! Wer im Gebirg einem wilden Waſſerſturz zuſieht und nicht ſo ſehr ſich hineinverſetzen kann, daß er wähnt, die Waſſer wüten über ihre Hinderniſſe hinweg, wer dieſes Phantaſievermögen nicht mitbringt zu den bloßen Naturerſcheinungen, der kann zu Hauſe bleiben.

Im Vorſpiel zu Goethes Fauſt heißt es vom Dichter:

Wodurch bewegt er alle Herzen?
Wodurch beſiegt er jedes Element?
Iſt es der Einklang nicht, der aus dem Buſen dringt
Und in ſein Herz die Welt zurückeſchlingt?

Wir legen die Natur an unſere Bruſt und legen uns an ihre Bruſt. Indem wir ſie in unſere Seele hereinnehmen, durchtränken wir ſie mit Seele.

„Wer läßt den Sturm zu Leidenſchaften wüten?" Wer beſeelt die Natur? Jeder Menſch beſeelt die Natur, aber ganz und voll nur der Dichter. Der begleitet das Bild der Leidenſchaft ſo mit dem Sturm, daß man meint, dieſer habe auch Leidenſchaft. Namentlich auf Shakeſpeare möchte ich Sie aufmerkſam machen. Es iſt bei dieſem Dichter, als ob Nervenfäden vom Menſchen unſichtbar in die Natur liefen, ſo daß ſeine Seele

und sein Nervenleben draußen in der Natur zu vibrieren scheint. Dafür ist ein Beispiel, wie Othello, ganz vom Verdacht vergiftet und überzeugt, daß sein Weib schamlos gewesen, in der furchtbaren Scene, wo er sie verhören will, sie statt dessen mit den entsetzlichen Worten niederschmettert:

Der Buhler Wind, der küßt, was ihm begegnet,
Verkriecht sich in die Höhlungen der Erde
Und will nichts davon hören.

Der Sturm im König Lear ist kein Sturm, der bloß aufgeboten ist, um einen Effektschlag hervorzubringen. Hier meint man, die Natur selber wolle in das Chaos zurücksinken. Da in der Menschheit die Barbarei so gewachsen ist, daß dieser Greis in das Gewitter hinausgesperrt wird, meint man, die Natur wolle selbst wahnsinnig werden.

Macbeth, zum Morde schreitend, spricht die Worte:

Du festgegründet sichrer Bau der Erde,
Hör meine Schritte nicht, wo sie auch wandeln,
Damit nicht deine Steine selbst verschwatzen
Mein Wohinaus!

Im Lied von der Glocke sagt Schiller von der Feuersbrunst: „Denn die Elemente hassen das Gebild der Menschenhand." Dies ist schön und ist gründlich unwahr. Die Elemente hassen nicht, und sie lieben nicht. Aber das ist Poesie; da ist Seele, Stimmung, Leidenschaft hinübergetragen in die Natur.

Diesem Hinübertragen und Unterlegen verdanken wir ja die ganze Götterwelt. Die Götter sind ursprünglich rein gar nichts als Naturpotenzen. Wenn die Alten in der Natur das Heilsame oder das Schädliche, unheimliche Verlockende, in die Tiefe Hinabziehende sahen, so hielten sie es nicht anders für möglich als mit der Vorstellung: dahinter muß ein Wesen sein, das, wie wir Menschen, liebt und haßt. Jupiter ist ursprünglich gar nichts als das Himmelsgewölbe. Erst später und nachträglich wird er der die Weltordnng gründende Gott. Der Unterschied zwischen uns und jenen Naturvölkern ist nur der, daß *wir*, wenn wir auf diese Weise die Natur beseelen, es thun mit dem unbewußten Vorbehalt: es ist nicht eigentlicher

Ernst (sonst würde notwendig Vergötterung eintreten). Die Alten aber glaubten mit Ernst an diese Vorstellungen.

Der Quell, der Bach, der Fluß, der See, das Meer wird lebend, und so hatten ja die Wasser in Hellas alle ihre Götter und Dämonen; so hatte jede Landschaft ihren Genius. Aus dieser Beseelung der Natur ist jener reiche Olymp hervorgegangen, welchen Schillers „Götter Griechenlands" gewidmet sind. Die Dichterphantasie sehnt sich nach der ungemeinen Schönheit, welche darin liegt, daß ein ganzes Volk so phantasievoll war, die gesamte Natur zu beseelen und mit Göttern zu bevölkern. Es ist ganz geistlos und pedantisch, Schiller deshalb anzugreifen; wie es ja geschehen ist. Hier spricht eine Dichterstimmung; und derselbe Dichter kann auch ein andermal etwas aus der christlichen Mythologie besingen, denn auch wir haben noch genug. Doch dies ist hier nicht zu verfolgen.

Die Beseelung wird also zur Personifikation, d. h. zur Götterbildung. Die in die Natur hinübergelegten Seelen sind nun Götter. Das Heidentum nimmt sie für wirklich. Für uns aber sind sie bloßes Spiel der Phantasie und haben dadurch ihren ästhetischen Wert. Ich erinnere Sie an Goethes Gedicht „Der Junggesell und der Mühlbach", worin das Bächlein ein Leben erhält, als könne es auch nicht lange genug verweilen, wo die schöne Müllerin ist.

Wir wollen einmal lesen Mörikes Gedicht „Mein Fluß". Was ist der Gegenstand? Ein Flußbad in der Morgenfrühe. Sagen Sie das einem phantasielosen Menschen, so wird er nicht begreifen, was denn daraus zu machen ist. Wir haben aber jetzt hierin nicht einen Genuß zu suchen, sondern wir müssen uns Rechenschaft geben von seinen Gründen, wir müssen auch auf die Form achten und uns fragen, warum sie so und nicht anders wirkt. Bemerken Sie einmal: es sind Jamben, die gehen bewegt vorwärts, und die Reimfolge wechselt.

O Fluß, mein Fluß im Morgenstrahl!
Empfange nun, empfange
Den sehnsuchtsvollen Leib einmal
Und küsse Brust und Wange!

— Er fühlt mir schon herauf die Brust,
Er kühlt mit Liebesschauerlust
Und jauchzendem Gesange.

Der erste Reim männlich, der zweite weiblich, eine fließende, durchaus wohlgefällige Art der Abwechselung. Die fünfte und sechste Verszeile reimen sich unmittelbar, sind männlich und bringen mehr Bewegung hinein. Dann aber die siebente greift zurück und faßt so den Schluß zusammen mit dem ersten Teil der Strophe. Dieses formale Gesetz gehört wesentlich zum Ausdruck.

Es schlüpft der goldne Sonnenschein
In Tropfen an mir nieder,
Die Woge wieget aus und ein
Die hingegebnen Glieder;
Die Arme hab ich ausgespannt,
Sie kommt auf mich herzu gerannt,
Sie faßt und läßt mich wieder.

„Die Woge wiegt." Eine Allitteration und geradezu das Zeitwort gebildet aus derselben Wurzel. Das bringt das eigentümliche Gefühl des rhythmischen Auf- und Niedergleitens. Dann fühlen Sie auf einmal das Eilende im Vers. Das Element wird tiefer und tiefer mit Geist durchdrungen, und schließlich kommt der prächtige Vers:

Du weisest schmeichelnd mich zurück
Zu deiner Blumenschwelle.
So trage denn allein dein Glück
Und wieg' auf deiner Welle
Der Sonne Pracht, des Mondes Ruh:
Nach tausend Irren kehrest du
Zur ew'gen Mutterquelle!

Das heißt die Natur beseelen! Das ist Phantasie, — trocken wissenschaftlich gesprochen: Symbolisierung, intim ahnendes Einfühlen.

Weiter! Man muß sich auch des Menschenähnlichen und Menschenverwandten im Tiere erinnern. Die Fabeln, welche von redenden Tieren erzählen, sind uralt. In ihrem idealen Kinderzustand glaubte die menschliche Phantasie ganz leicht, Tiere könnten sprechen und empfinden wie Menschen. Der tote Achilles

wird von seinen Rossen betrauert. Denken Sie auch an das Roß, das die Haimonskinder trägt. Dies und anderes ist nicht in der Studierstube gemacht, sondern dem uralten Kinderglauben der Völker entsprungen. Das Kind belebt und beseelt ja alles. Dies ist Phantasie und ästhetisch sehr zu schätzen.

Die Tiere, unsere niedrigen, armen, zurückgebliebenen Brüder, die leider das Examen zum Menschen nicht haben bestehen können, sind uns ja so tief verwandt. Deshalb können sie uns komisch erscheinen und rührend. Wenn Koller eine Kuh malt, die sich in eine Felsvertiefung zurückgezogen hat wie in ein Stübchen und nun da zärtlich ihr Kalb leckt, wem ist das nicht eine Analogie zur menschlichen Mutterliebe? Wilde Tiere haben von jeher gedient, menschliche Kraft und Gewalt darzustellen. In allen alten Heldengedichten werden die Helden mit Tieren verglichen.

Aber auch ganz leblosen Gegenständen, z. B. Werkzeugen, Waffen legen wir Seele unter. Es ist als ob in das Schwert ein Geist führe. Das Richtschwert ahnt es, wenn einer, dessen Ende Henkerstod sein wird, in die Kammer des Scharfrichters kommt; es zuckt an der Wand und erklirrt. Homer läßt die Lanze lechzend nach Blut daherstürmen. Wer das nicht mitfühlt, muß schon grunderdentrocken sein. Waffen werden getauft. Schwerter, Kanonen erhalten wie Schiffe und Glocken ihre Namen (Hurlebaus, Weckauf). Dieses Taufen und Benennen ist der Ausdruck einer Beseelung des toten Objekts.

Was sagt doch Faust, da er in Gretchens Zimmer tritt, vom alten Lehnstuhl?

> O nimm mich auf, der du die Vorwelt schon
> Zu Freud und Schmerz im offnen Arm empfangen!

Möbel, denen man das Gebrauchte ansieht, erinnern an das Familienleben. So ist es, als wohnte eine Seele in diesen Dingen; und das sagt der Dichter, das gibt der Maler im Bilde zu fühlen.

Denken Sie auch an Stilllebenbilder, worin Geschirr, Speisen, Getränke, Blumensträuße, Früchte, getötete Tiere zusammengestellt sind. Schnaase hat in seinen niederländischen

Briefen geschrieben: das Stillleben ist ein Bild, das die Nähe des Menschen andeutet, des wohllebenden Menschen, der kommen wird, den Genuß zu nehmen. Doch das darf nicht zu wörtlich aufgefaßt, nicht zu stark betont werden. Denn der Maler will zunächst darstellen, wie diese Gegenstände aussehen. Aber es ist ein mit hinschwebender Gedanke, der nicht ferne zu halten ist. — Blumengruppen wird man immer gern anschauen. Zunächst handelt es sich darum, daß das wirkliche Leben, die Art und Qualität dieser Blumen wahrhaft gegeben sei. Doch die Betrachtung wird dabei von der Vorstellung begleitet: dies ist zur Begrüßung.

Das Gesagte wird hinreichen, zu zeigen, wie wir auch in diesen Gebieten, wo kein Mensch dargestellt wird, doch den Menschen finden, wie wir die Natur beseelen, das bloß Sinnliche vergeistigen.

Nun aber wollen wir uns umkehren und sehen, wie die Phantasie das Geistige versinnlicht. Sie führt die geistigen Funktionen, Begriffe, Thätigkeiten in die Natur hinaus und umkleidet sie mit Natur. Dem Abstrakten gibt sie einen Leib. Also jetzt wird die Seele zur Natur; und dieser Prozeß ist dem Schönen ebenso wesentlich wie jener andere, vermöge dessen die Natur zur Seele wird.

Exeter, der in Shakespeares Heinrich V. berichtet, wie die Herzoge York und Suffolk zu Tode verwundet nebeneinander auf dem Schlachtfelde lagen und wie die verblutenden Helden sich zärtlich umfaßten, schließt mit den Worten:

„Ich hatte nicht so viel vom Mann in mir,
Daß meine ganze Mutter nicht ins Auge
Mir kam und mich den Thränen übergab."

Das heißt eine Stimmung personifizieren. So sagt der Dichter anstatt: die Weichheit, die mir als Erbteil von der Mutter angeboren, u. s. w. Was spricht Shakespeares Macbeth in dem furchtbaren Moment, da er hinaufsteigt, Duncan zu morden?

Jetzt auf der halben Welt
Scheint die Natur gestorben, böse Träume
Beschleichen den verhangnen Schlaf, der Zauber

Begeht den Dienſt der bleichen Hekate,
Und dürrer Mord, geweckt von ſeiner Schildwacht,
Dem Wolf, der das Signal ihm heult, fährt auf,
Schleicht vorwärts mit weit ausgeholten Schritten
Wie einſt Tarquin in ſeiner Brunſt, und rückt
Nach ſeinem Ziel hin, wie ein Geiſt.

Der Mord iſt alſo zu einem perſönlichen Weſen geworden.

„Eiferſucht, das grünäugige Scheuſal," ſagt Shakeſpeare. Seine Phantaſie ſtrotzt von ſolchen Belebungen. Von der Zeit ſagt er einmal: „der hagere Küſter, der kahle Glöckner: Zeit."

Schiller läßt in Kabale und Liebe Ferdinand ſagen: „Ich weiß eine Zeit, wo man den Tag in ſeine Sekunden zerſtückte, wo Sehnſucht nach mir ſich an die Gewichte der zögernden Wanduhr hing."

In ſeinem Lied von der Glocke heißt es: „In den öden Fenſterhöhlen wohnt das Grauen." So iſt unſer Grauen zu einem Weſen für ſich gemacht.

Das iſt der magiſche Akt, den der Dichter vollzieht.

Direkt oder indirekt haben wir alſo immer den Menſchen. Kein Gehalt iſt äſthetiſch wirkſam, der nicht menſchlich anſpricht; auch der ärmſte Gehalt wird durch die Phantaſie ſo beſeelt, daß er in Beziehungen zum Menſchlichen kommt.

Was iſt doch im Schönen für ein eigentümliches Rätſel gelöſt! In der gewöhnlichen, proſaiſchen Betrachtung der Dinge fällt uns die Welt in zwei Stücke: Natur draußen — Seele, Geiſt, das Innere in uns. Und wir laufen herum und meinen, wir wiſſen etwas mit dieſem an unſeren Schuhſohlen abgelaufenen Gegenſatz, den keine Philoſophie gut heißen kann! Man meint, man müſſe immer beide trennen, wie etwa durch eine Bretterwand, die höchſtens ein paar Löcher hat, daß man vom einen ins andere ſehen kann. Aber nein! Die Natur ſteigt Stufe um Stufe empor, ein Weſen bildend, das Nerven, alſo Empfindungen hat, höher und höher zu dem, was wir Geiſt nennen, Selbſtbewußtſein, allgemeines Denken; und wenn nun der Geiſt, nachdem er aus dem Ei der Natur ausgeſchlüpft iſt, in Widerſpruch mit dieſem ſeinem mütterlichen Urſprung kommt und ihn bekämpfen muß, ſo verändert das doch rein gar nichts

an dem philosophischen Satz, daß Natur und Geist e i n e Wurzel haben müssen; und diese Einheit erleben wir im Schönen. Das Schöne, die Kunst, die Poesie einigt das vom gemeinen Verstand in zwei Hälften zerrissene Weltall wieder, faßt Geist und Natur wieder in e i n e s zusammen, hebt uns weg über die unschöne Prosa, welche die Welt in zwei Teile zersägen will. Es kann im Universum alles ursprünglich nur e i n e s sein, Ausstrahlung von einem und demselben Grundwesen; und diese Einheit wird im Schönen wieder hergestellt. — Wenn man sich die Wunder der Natur erklärt aus einem menschenähnlich gedachten Wesen, das erschafft und leitet, so wird die Natur immer verwaist. Wir müssen auf den Begriff Lenkung ganz verzichten. Die Natur ist der Boden, woraus der Geist aufsteigt.

Wenn ich sage: die ästhetische Auffassung der Kunst stellt so aus den getrennten Stücken des Universums eine lebendige Einheit dar, so vergesse ich dabei nicht, daß das zunächst so, wie es mit Worten der Dichter thut, nicht zutrifft. Das ist ja nicht sachlich wahr, daß dieser Fluß von einem Geheimnis rauscht. Unmittelbar ist es nicht wahr. Aber hinter dieser schönen und herrlichen Lüge sitzt doch die tiefe allgemeine Wahrheit, daß die Natur der Schoß des Geistes ist. Es ist nur Schein, daß die Lüfte flüstern, daß der Pfeil blutlechzend dahinjagt, aber in dem Schein erscheint ein Kern, offenbart sich die Einheit des Universums.

Fichte sagt: „Die Kunst macht den transcendentalen Gesichtspunkt zum gemeinen." Er hat damit nichts anderes sagen wollen, als was ich vorhin ausgesprochen habe. Der „transcendentale" Gesichtspunkt ist der höhere, dem Hausverstand fremde, ihn weit übersteigende Gesichtspunkt, womit wir innewerden, daß das Universum im Grund eine Einheit sein muß, und diesen Gesichtspunkt macht das Schöne zum gemeinen, d. h. zum populären, so daß wir ihn besitzen, ohne ihn philosophisch errungen zu haben.

Also verborgene Philosophie ist im Schönen. Ich glaube, Sie werden jetzt dies Wort nicht mehr übertrieben finden.

§ 7.

Der also stets auf den Menschen weisende Lebensgehalt kommt im Schönen zu ungetrübtem Ausdruck. Das Schöne ist nicht nur ausdrucksvoll, sondern mangellos ausdrucksvoll, die Individualität des Gegenstandes miteingeschlossen. Der Gegenstand erscheint im Schönen als vollkommen. Was er nach Innen ist, ist er ganz nach Außen und umgekehrt. Untrennbare Einheit von Fülle des Inhalts und Vollendung der Form.

Die viel bestrittene Frage: darf man das Schöne erklären mit dem Begriff der Vollkommenheit, spielt in der Geschichte der Aesthetik eine große Rolle. Zuerst wollen wir uns verständigen über den Begriff Lebensgehalt. Darunter verstehen wir eben, was der Gegenstand seinem inneren Wesen nach ist, z. B. ein Baum, ein Tier. — Man kann dies auch Idee nennen, aber dieser Begriff hat unendliche Schwierigkeiten. — Also, was das Ding sein soll, ist Lebensgehalt; und dieser kommt in der Form zum Ausdruck. Das Schöne ist ausdrucksvoll und zwar immer von außen nach innen gesehen. Seine Form ist keine leere Form, sondern eine Form, welche mimisch immer auch die innere Beschaffenheit des in ihr enthaltenen Gegenstandes darstellt. Es erscheint in der Gestalt des Schönen nicht nur die Seele, es kommt alles heraus, was im Innern liegt, alles und ganz. Die Form im Schönen ist also nicht bloß ausdrucksvoll, sondern mangellos ausdrucksvoll. Dies wird Ihnen ganz ohne Zweifel die eigene Erinnerung sagen. Vor allem wahrhaft Schönen in der Natur oder in der Kunst haben wir ein Gefühl, daß wir sagen möchten: da ist doch nun einmal etwas recht! Denn in der Wirklichkeit ist fast alles irgendwie getrübt, dem störenden Zufall preisgegeben; im Leben ist so äußerst selten etwas recht oder völlig das, was es sein und was es vorstellen soll. Es gibt kein Wesen, das in einem bestimmten Moment seiner Erscheinung ganz ausdrückt, was es ist. Ueberall ist ein Rest, ein Fehler, ein Bruch, ein Abgang. Das verhält sich nun im Schönen anders. Hier scheint es uns:

ausnahmsweise ist in der Natur etwas ohne Tadel. Das ist einmal ein Baum, voll des gesündesten Säftelebens der vegetabilischen Natur und reich ausströmend ihren labenden Duft. Das ist einmal ein Roß, ein Hund, da ist alles richtig entwickelt. Das ist einmal ein Mann, ein Weib, daß wir sagen müssen: was Mann, was Weib sein soll, ist hier vollkommen da. Ich will einen trivialen Ausdruck gebrauchen, weil ich ihn brauche; er dient mir zu gut. Es ist ein Gefühl, wie wenn man sieht, daß ein Guß gut gelungen, oder daß der Teig gut aufgegangen ist. Der Typus der Gattung ist so über die Natur gekommen, daß ihr Formtrieb ganz in den Model hineingedrungen ist, den sie ausfüllen soll. Model bedeutet ja auch Modell.

Nun muß man aber diesen Ausdruck unendlich behutsam anwenden, sonst gerät man in Widersprüche; dies ist das Schwierige. Wenn Sie meinen, das Prädikat „vollkommen" passe nur so ohne weiteres auf alles Schöne, so werden Sie sich bald sagen müssen: nein, es paßt nur mit *Vorbehalt*. Und was versteht sich unter diesem Vorbehalt? Einmal folgendes: Ich habe gesagt: im Schönen ist der Gegenstand, der jetzt und hier auszudrücken ist, ganz herausgekommen, er ist mangellos ausdrucksvoll. Aber der ästhetische Gegenstand kann auch nach der Forderung des gegebenen Zusammenhangs gering, häßlich, gebrechlich, verkehrt, krank, formlos, verbildet, einseitig sein. Nehmen Sie z. B. folgendes. Ein Landschaftsmaler kann einen ganz verkrüppelten, von Sturm und Blitz zerfetzten Baum, armes, elendes Gestrüpp, ausgetrockneten, verbrannten Grasboden darstellen, irgend eine ärmliche, melancholische Gegend. Da ist also einzelnes ganz unvollkommen, aber was er vollkommen zu geben hat, ist der melancholische Ausdruck des Ganzen. Dieses und dieses zusammen ist, so vereint, ästhetisch wohlgefällig. Wenn ein Künstler Kämpfe schildert, Schlachtgewühl, Schwerverwundete, Ambulanzen (wie z. B. Adam), Mühe, Schmerzen, Kranke, die Not einer Familie, das Mitleid mit einem Sterbenden, Teufel, Pharisäer, so handelt es sich um den Zweck der furchtbaren Schönheit und seine volle Erfüllung. Wo eine Trauerscene mit leidenden Gestalten der Gegenstand ist, da wäre es Unsinn, zu verlangen, daß diese

leidenden Gestalten vollkommen sein sollen, also nicht leidend. Zur Beleuchtung muß ich hinzusetzen: in der gemeinen, nicht veredelten Wirklichkeit spricht sich auch das Leiden nicht ungestört aus. Die Erfahrung des Lebens zeigt uns, daß ein Gesicht im Zustand der Qual ganz unförmliche Züge haben kann, die diesen Zustand teilweise ausdrücken, teilweise nicht, so daß es uns sogar — recht zur Unzeit — komisch stimmen kann. Dagegen ergreift uns ein Ecce-homo von der Hand eines Meisters aufs tiefste, nicht bloß physisch, sondern moralisch; er fühlt in seinem Leiden die ganze Schuld der Menschheit; und wir fühlen sie mit ihm.

Ein anderes Mal wird das Häßliche absichtlich bis in die Karikatur hinein gewendet. Shakespeare wollte ja in seinem Falstaff keinen vollkommenen Mann geben, sondern einen vollkommenen Typus des witzigen Kneiplumpen. Also je nach dem Zusammenhange ist das Gegebene vollkommen, oder nur Teil eines vollkommenen Gegenstandes. Das eigentlich Schöne liegt letzteren Falls im Ganzen. In Shakespeares Heinrich IV. ist nicht Falstaff das Schöne, sondern die bewegte Handlung als Ganzes; aber an dieser Stelle braucht er einen genußsüchtigen, gewissenlosen, derben Menschen; Falstaff ist dicker Trunkenbold, und dieses muß Shakespeare vollkommen geben. Also der Begriff des Mangellosen wird modifiziert, nuanciert, delogiert dadurch, daß das Schöne auch den Standpunkt des Furchtbaren und des Komischen einnimmt. Das muß später entwickelt werden; aber jetzt schon haben wir überall Rücksicht darauf zu nehmen.

Zu dem Satze: „das Schöne ist mangellos ausdrucksvoll", habe ich den Zusatz gemacht: „die Individualität des Gegenstandes miteingeschlossen"[1]). Wir wollen nichts von flachen Idealen. Akademische Kunst bringt Gestalten hervor, daran ist alles recht hübsch normal, richtig, aber leer, leblos, flau; sie lassen unser Gefühl kalt. Mir machen immer Spaß die Kostümfiguren in Modejournalen, wie sie an Schneiderläden ausgehängt zu sehen sind, diese süßen Normalpuppen mit ihren

---

[1]) Vgl. S. 30.

blühenden Monatrettichgesichtern. Also flach Allgemeines ist Null. Was wollen wir aber? Wir wollen Individualität. Das Schöne ist in dem Sinne mangellos, daß es nicht bloß das Allgemeine gibt, sondern Individualitäten, daß die Gattung Baum, Tier, Mensch, Mann, Weib, Alter, Stand nicht nur allemal das Generelle sagt (uns also zeigt, das ist ein Nadelbaum, Vogel, Greis, Jüngling, Kind) sondern zudem die Eigentümlichkeiten, wodurch sich jede Existenz von allen übrigen unterscheidet. In jedem Einzelwesen mischt die Natur die Eigenschaften, welche das Ganze dieser Gattung hat, und demgemäß die Stoffatome wie in keinem anderen Wesen. Es sieht kein Mensch dem anderen gleich. Das ist ein Wunder aller Wunder. Die Millionen von Menschen, die gelebt haben, sind nicht zu zählen. Sie könnten alles darauf wetten: niemals hat es zwei Menschen gegeben, die einander ganz gleich sahen, nie eine Stimme, die der anderen ganz gleich tönte. Und dies geht hinunter durch alle Reiche der Natur. Ziemlich niedere Tiere scheinen sich gleich zu sein, aber sie sind dennoch sehr unterschieden. Der Schweinehirt kennt die Individuen seiner Herde recht wohl. Wenn der Gänsehändler Gänse dahertreibt, so kommen sie uns komisch vor, weil wir keinen Unterschied zwischen Gans und Gans sehen; aber der Händler kennt jede. Also nicht einmal eine Gans ist der anderen gleich. Das Individuum ist immer eigenartig und unberechenbar eigenartig.

Nun aber kommt folgende Schwierigkeit. Im Schönen, habe ich gesagt, wollen wir die Gattung ganz und mangellos ausgedrückt sehen. Aber wenn es zugleich wahr ist, daß die Erscheinung ebenso entschieden die Bedeutung eines Individuums hat, wie bringen wir dann beides zusammen? Das Schöne soll die Gattung und zugleich ganz individuelles Leben ausdrücken. Schließen diese Sätze einander nicht aus? Antwort: Das eigenartige Individuum vertritt durch die Kraft der Einseitigkeit seine Gattung gerade voller und reicher als das ordinäre Individuum, das keine Eigenheit hat. Denn die Energie der Bestimmtheit ist immer Einseitigkeit; es müssen die Kräfte sich irgendwie konzentrieren. Diese Energie gibt der

Mensch an der ganzen Haut. Und nun alles überragend und überleuchtend die seelische Einheit, über allem der Geist, der das Ganze wie ein Licht durchdringt und im Fokus des Auges hervorblitzt. Also eine Stufenleiter; und der Wert eines Schönen wird also wohl auch mit dem Stufenwert des Lebensgehaltes, also mit dem höheren Organismus dieser und dieser Art von Wesen steigen. Ja! Ganz im allgemeinen ist dies zuzugeben, aber auch nur ganz im allgemeinen! Denn wie Sie das näher ansehen, wickelt es sich so ineinander, daß Sie sich vollständig verwirren. In diese Verwirrungen muß man Linien ziehen; und diese Linien sind folgende.

Erstens: Zu dem wahren Satz von der Stufenleiter der Natur gehört notwendig ein anderer. Die Natur nämlich beeilt sich nicht überall, den inneren Organisationswert auch nach außen auszudrücken. Dies aber ist ja im Schönen der Fall. Im Schönen gibt es ja nichts Unsichtbares. Die Natur zieht dagegen den Organisationswert vielfach in die Tiefe zusammen. Es wächst mit der Skala nicht immer auch die Anschaulichkeit der Form. Ein Fruchtbaum hat einen Saft so edel wie keiner der gewöhnlichen Waldbäume, ist aber für das Malerauge viel unscheinbarer als jene.

Das Amphibium steht höher als der Fisch, und doch sind die Amphibien die häßlichsten Tiere. Das Krokodil sieht wie ein Block aus, und durch die baumrindenartige Bedeckung sinkt es um so mehr ins Vegetabilische zurück. Der Mensch steht unendlich höher als die ganze Natur, und doch ist z. B. ein Negerkopf von der niedrigsten Rasse mit seiner vortretenden Schnauze ein abstoßender Anblick, der uns häßlicher vorkommen mag als manches Tier.

Zur Erklärung hiervon ist aber auch nötig, daß wir den Begriff Stufenreihe, Skala berichtigen. Im Allgemeinen, im Ganzen steigt die Natur wohl empor, aber nicht mit jedem Schritt. Sie hat probiert und probiert, bis sie das Höhere und das Höchste gebildet, aber wenn wir ihren Lauf verfolgen, so sehen wir, wie sie doch da und dort bergab sich wendet. Man hat schon gesagt — und es wird wahr sein —, die Natur folgt

einer auf und ab gehenden Spirale. Der Affe, das höchste Säugetier, steht zunächst am Menschen und müßte also nach dem Maßstab der Stufenreihe das schönste Tier sein. Die Natur macht aber Uebergangsformen. Gerade durch seine Menschenähnlichkeit ist der Affe eine durchaus widerwärtige, höchstens komische Erscheinung. Herder sagt von ihm: „hart an der Schwelle der Menschheit ist ihm die Thüre der Vernunft zugeschlagen worden". So geht das auf und ab; und Sie sehen, wie uns der Satz von der Stufenreihe zerworfen wird.

Wir müssen ferner immer bedenken: in der Aesthetik sind wir niemals bei der bloßen Natur, sondern wir haben immer die Kunst im Auge, denn das Schöne ist wahrhaft nur in der Kunst. Die Kunst oder die künstlerische Phantasie kann zuweilen in das niedrigere Gebiet viel höheren Seelengehalt als in das höhere legen. Die Seele des phantasievoll Betrachtenden sieht in der Gesamterscheinung der unorganischen und vegetabilisch organischen Natur die Stimmung der Menschenseele. Deshalb kann ein Landschaftsbild unendlich mehr ästhetischen Wert haben als das gelungenste Bild eines Tieres, das doch an sich viel höher steht als eine Pflanze. Es ist also eine Verschiebung, die einem förmlichen Sprunge gleichkommt. Die Seele des Künstlers reißt die unorganische Erscheinungswelt heraus aus dem Rang, der ihr zukommt im Folgengang des Natursystems, und gibt ihr einen unendlich höheren Wert. Eine Lache mit ein paar Weidenknorren kann so seelenvoll wirken, daß es ist wie ein tiefgefühltes Adagio.

Dann gibt es ja aber auch verschiedene Künste. Eine Kunst kann sagen, was die andere nicht kann. Es kann einer Kunst, z. B. der Skulptur, nach ihrer Stilgesetzen etwas sehr willkommen sein, was relativ niedrig steht im Naturreich, und sehr unwillkommen, was höher steht. Der Vogel ist plastisch günstig, der Kopf der Taube, Ente, vollends des Adlers wohlgezeichnet und der Plastik lieber als so manche Kunstformen von Tieren, die an sich viel edler sind, aber diese klar ausgesprochene Bildung nicht haben. Es kann etwas malerisch sehr und plastisch gar nicht brauchbar sein. — Und die Poesie? Da kommt es nun

ganz anders. Sie hat die Mittel, das dem Auge Verborgene durch die Rede darzustellen, den inneren Wert auszusprechen. Ich habe vorhin vom Fruchtbaum gesprochen. Eine Linde oder Eiche hat gewiß mehr malerischen Reiz. Aber in einer Idylle kann uns die Poesie eines Obstgartens von Grund aus erfreuen. Der Dichter kann uns eine gemütlich um einen Obstbaum sitzende Familie schildern und uns dabei seinen Wert und Segen zum Gefühl bringen, kann uns erzählen vom Duft der Blüten und von der labenden Süßigkeit der Früchte. Mit Fug wird der Stifter unserer Religion nicht heroisch schön dargestellt, sondern leidend, mit zerfurchtem Körper. Der Bildkünstler ergreift uns durch den Ausdruck, den er in die Züge des Antlitzes legt. Aber der Dichter hat die Sprache, er kann den inneren Wert zur vollständigen Hörbarkeit bringen. Ich habe gesagt: die Natur zieht auf manchen Stufen den Organisationswert geheim ins Innere zurück. Da kann der Dichter folgen und nachhelfen.

Endlich erinnern Sie sich noch: zum Schönen gehört ja auch das Furchtbare und das Komische; und manches, was im Gebiete der reinen, unmittelbar harmonischen Schönheit nicht brauchbar wäre, ist am Platz, wo die Kunst Furchtbares oder Komisches schildern will, denn dazu braucht sie Häßliches.

Ich glaube, wir können nun unseren Satz trotz einer Welt von Ausnahmen als begründet ansehen und festhalten. Das einfache Verhältnis zwischen Organisationswert und ästhetischem Wert wird in unzähligen Weisen gedreht und gewendet, stellt sich aber in unzähligen Weisen wieder her.

Im Menschen übertrifft die Natur sich selbst. Schelling war es, der das zuerst gesagt hat. Im Menschen, möchte ich sagen, öffnet die Natur ihre Augen und wird ihrer bewußt. Aus dem Schoß der Natur gekommen, baut also nun der Mensch eine geistige Welt. Sie ist von Ideen erfüllt. Diese Ideen sind die großen Hebel und Faktoren des Lebens. Und nun kommt die Kunst und will nicht bloß die Naturreiche in ihrem Spiegel wiedergeben, sondern auch diese geistigen Mächte.

So kommen wir auf das Wort I d e e. Ich habe ursprüng-

lich gesagt: Das Schöne ist die Idee in adäquater Erscheinung. Dabei meint derjenige, welcher an ein philosophisches Denken nicht gewöhnt ist, es sei damit ein Gedanke bezeichnet. Aber die Alten brauchten den Ausdruck ganz anders. Bei Plato heißt Idee zunächst das, was wir Gattung, Art nennen. Er spricht in diesem Sinn von der Idee des Baumes, des Pferdes, des Hundes. Das griechische Wort ἰδέα kommt von dem Verbum ἰδεῖν. Das heißt sehen. Ἰδέα, εἶδος heißt ursprünglich nur ein Geschautes, ein Anblick, eine Erscheinung, ein Bild. Aber Plato und die platonische Philosophie gebraucht dies so, als hätte die Natur ein Bild geschaut und auf Grund dieser ihrer Anschauung nun eine Gattung geschaffen, so daß alle Individuen dieser Gattung, diesem Modell entsprechen. Damit gewinnt das Wort die Bedeutung von Muster, Stempel, Gepräge einer Gattung. Aber schon bei Plato steigt es in seiner Bedeutung. Ideen nennt er auch die Gedanken der Menschen, aber nicht als Privateinfälle, sondern die Gedanken, welche allgemeine Wahrheit haben, das, was wir große Motive, große Faktoren des geistigen Lebens nennen. In diesem Sinne sprechen wir z. B. von der Idee des Goetheschen Faust und bezeichnen sie als das Streben ins Unendliche und Maßlose, als die Ueberhebung des Menschengeistes über seine Schranken. Die Idee von Schillers Wallenstein ist zu bestimmen als ὕβρις, als Ueberhebung des Feldherrngenies, das seine Machtvollkommenheit bis zum Verrat ausdehnt, die Idee von Goethes Egmont als die Poesie der schönen, freien Lebensstimmung mit der in ihrem unvorsichtigen Leichtsinn liegenden Gefahr, die Idee von Goethes Tasso als der Konflikt des Phantasiemenschen mit den Forderungen der Konvention und des Maßes.

Wir haben den Satz festgehalten, daß das Schöne, wie die Welt selbst, seine verschiedenen Höhen hat. Wir haben Baukunst, Tierbild, landschaftliche und genrebildliche Kunst, Idylle, Epos, Drama. Die künstlerische Phantasie steigt auf zu Höherem: sie stellt die großen Geistesfaktoren dar. Aber nun kommt einer und sagt: „Geht mir weg mit eurem inneren, geistigen, ethischen Werte in der Kunst! Ins geringste Objekt kann ein Künstler

sein Talent legen, und es kann ästhetisch höher stehen als ein Drama mit seinen Tendenzen und großen Leidenschaften." Wie ist das nun? Zunächst ganz in der Ordnung. Mit Recht eifert man dafür. Denn in allem Schönen kommt es auf das Wie an. Der moralische Wert entscheidet nicht, sonst wäre der bessere Mensch auch der bessere Künstler, Schiller größer als Goethe. Das ist ja Unsinn; wir haben es bereits früher erkannt. Wer besser *vergegenwärtigt*, ist der höhere Künstler, dies steht über jedem Zweifel. Wer uns eine schlichte Landschaft mit meisterhafter Kunst vor Augen führt, so daß sie ganz stimmungsvoll erscheint, ist ein größerer Künstler als derjenige, welcher ein Drama macht mit reicher Handlung, mit sittlichen Interessen, hohen Gedanken, aber unvollkommen. Jedoch in diesem Vergleiche klappt es nicht ganz, da muß etwas fehlen. Ich komme hier darauf, weil just an diesem Beispiel meine Disputationen mit den Formalisten verlaufen sind. Diese haben gesagt: der höhere Inhaltswert macht nicht den höheren Kunstwert. Das gebe ich zu. Wenn ein Dichter oder Historienmaler Großartiges so gut darstellt, wie jener Landschaftsmaler in seinem Kleinod Weniges und Schlichtes, dann werden wir sagen:

Erstens: Beide sind ganze Künstler; ja, das Objekt entscheidet es nicht. Aber nehmen Sie ein historisches Bild, worin großartige Handlungen auch mit großartiger *Kunst* behandelt sind, wie z. B. die Zerstörung Trojas von Cornelius in der Münchener Glyptothek! Steht das nicht über einer meisterlichen Landschaft? Der größere Gegenstand verlangt auch eine tiefere, reichere Künstlerseele.

Zweitens: Unter Ethischem begreifen wir alles mit geistigem Vollwert, denken dabei nicht nur an Moralisches. Wenn nun ein ethisches Kunstgenie seinen ethischen Gehalt in erhabene Formen legt und die Sprache des großen Stiles spricht, so sind das, wie wir gesehen haben, nicht zweierlei Werte, sondern es ist *ein* Wert. Die von Großem erfüllte Seele, sagte ich, ist dieselbe Seele, welche die Organe ihres Ausdrucks ins Große streckt[1]).

[1]) Vgl. oben S. 60.

Es ist doch nichts in der Kunst, wenn einer kein Kaliber hat. Man macht viel Anmutiges, Reizendes, man kann Novellen schreiben, die im Munde laufen wie ein angenehmer Süßwein, wie Maitrank; und alle Welt wird's loben. Wenn aber einer Kaliber hat, dann reißt er uns in die Höhe; und das ist dann ein Anderes, Größeres; das spürt man doch im Augenblick.

§ 8.

Die Form, d. h. die erscheinende Einheit in der Vielheit und Vielheit in der Einheit (vgl. § 4) enthält folgende Momente: Begrenzung in Raum und Zeit. Maß. Klare Teilung des Vielen. Regelmäßigkeit (in verschiedenem, nach Gebieten modifiziertem Sinn). Symmetrie (ebenso). Proportion. Lebendige, organische, Kontraste setzende und lösende Harmonie. Dies letztere Moment schließt die übrigen (vgl. § 11) in sich und gibt ihnen ihre wahre, tiefere Bedeutung. — Durch das Ganze seiner Eigenschaften erweckt das Schöne als die sinnenfällige, ausdrucksvolle harmonische Form eine Stimmung, welche die Vorstellung eines harmonischen Weltalls enthält. Die Lust in seiner Anschauung trägt den Charakter der Unendlichkeit. Das Schöne ist der Punkt, wo die Gegensätze des menschlichen Wesens in eins fallen. Dies ist der innerste Grund seiner Notwendigkeit.

Hiemit kommen wir also an die formellen Bestimmungen des Schönen. Das Schöne ist Form. Damit müssen wir es nun genauer nehmen. Es liegt schon lange allen unseren bisherigen Betrachtungen auf der Zunge, zu sagen: kommt eines Wesens Lebensgehalt ganz zur Erscheinung, so wird die innere Gesetzmäßigkeit in der Form als Harmonie, als Ordnung erscheinen. Vieles ist im Schönen zu messen, zu zählen, aber doch könnten wir den Formalisten nicht beistimmen. Die Bestimmungen unseres Paragraphen sehen mathematisch aus, wollen sich aber nicht recht fassen lassen.

Es ist uralt, daß man das Schöne als Formgesetzlichkeit bestimmt hat. Plato sagt: Das Schöne ist das Maß, das Sym-

metriſche, das Begrenzte[1]); ich bringe in ihm das Begrenzte hinein in das Unbegrenzte. So auch Ariſtoteles[2]). Ein Engländer des vorigen Jahrhunderts ſpricht ſogar von einer Schönheit in mathematiſchen Figuren und Lehrſätzen[3]). Ich will hier auch zitieren, wie Goethe im Geſpräch mit Hemſterhuis das Schöne definiert hat. Er berichtet darüber: „Ich aber mußte ſagen: das Schöne ſei, wenn wir das geſetzmäßig Lebendige in ſeiner größten Thätigkeit und Vollkommenheit ſchauen, wodurch wir zur Reproduktion gereizt uns gleichfalls lebendig und in höchſte Thätigkeit verſetzt fühlen." — Bemerken Sie es wohl! Das haben wir uns ja bereits auch geſagt. —

Wie verhält es ſich nun aber mit der Geſetzmäßigkeit, Regelmäßigkeit?

Vorausgeſchickt ſei: Einige der Momente, die wir nun zu verfolgen haben, ſind allerdings ſtarr mathematiſch und gelten auch in beſtimmten Gebieten der Kunſt. Aber es iſt wohl zu beachten: dieſe Momente, die wir abſtrakt nennen wollen, weil ſie keine lebende Naturform ausdrücken, ſie walten nicht durch die ganze Sphäre des Schönen, ſondern werden in großen Gebieten durchbrochen, ſo daß ſie nur noch ungefähr hereinſtreifen[4]). Und auch da, wo ſie walten, ſteckt etwas anderes noch dahinter, als es ſcheint. Jedoch im allgemeinen iſt zu ſagen: es wird immer ſein: *Einheit in der Vielheit*. Nichts Zuſammenhangloſes iſt ſchön. Die Vielheit muß gebunden ſein durch eine Einheit.

Verlangt wird vor allem: *beſtimmte äußere Begrenzung*. Dies geht nun natürlich ſchon daraus hervor, daß wir gleich geſagt haben, das Schöne ſei immer ein Individuum. Begrenzung in Raum und Zeit, das ſcheint ſich ſo ungeheuer von ſelbſt zu verſtehen, daß man fragen könnte: warum bringt

[1]) Philebus: μετριότης καὶ συμμετρία, Wirkung des πέρας im ἄπειρον.

[2]) Τάξις καὶ συμμετρία καὶ τὸ ὡρίσμενον.

[3]) Hutcheson: Enquiry into the origin of our ideas of beautie and vertue, 1720 (er ſieht alles in der Regelmäßigkeit, Symmetrie, Proportion). Dagegen Burke: Enquiry of our ideas of the sublime and beautiful, 1757.

[4]) Vgl. Fr. Viſcher, Kritiſche Gänge, N. F. V, S. 64, 71, 72. A. d. H.

man das auch? Allein was sich noch so sehr von selbst versteht, kann doch der Aufmerksamkeit entgehen, und deshalb haben wir auch von diesen von selbst sich verstehenden Dingen zu reden.

Alles, was in der Welt ist, steht in einem fortlaufenden Zusammenhang. So alles, was wir mit dem Auge wahrnehmen. Eine Handlung z. B. steht im unendlichen Fluß der Begebenheiten, ist also an sich nicht herausgehoben, aber alles Schöne ist ein Herausschneiden des Gegenstandes aus der unendlichen Vielheit der Dinge. Also wir geben eine Grenze. Ein Gemälde ohne Rahmen gefällt nicht, man will einen Abschluß. Das folgt schon aus dem Begriff: Individuum[1]). — Als unteilbare Einheit gefaßt, führt er eigentlich tiefer. Doch hier soll das noch nicht in Betracht kommen. — Wir haben gesehen: Das Schöne ist sinnenfällig individuell. Und daß es ein Individuum sein muß, gilt im weiteren wie im engeren Sinne. Wir können auch ein größeres Ganzes, das eine Mehrheit von Individuen in sich befaßt, als *ein* Individuum betrachten. Die innere Einheit verhält sich dann zu den Individuen wie die Seele, der Geist in *einem* Individuum zu seinen Gliedern. Aber ein Individuum will abgegrenzt sein, herausgehoben aus der Unendlichkeit der Zeit oder des Raumes. Also das Gesetz der Abgrenzung besteht.

Denken Sie auch an eine schöne Landschaft! In der Natur ist der Gegenstand kontinuierlich, er läuft fort und immer weiter. Die Landschaft eines Malers ist aber ein Ausschnitt aus der Natur, die ins Unendliche fortläuft. Da ist es nun nicht so leicht, sich zu sagen, bis wohin der Maler diesen Ausschnitt führen soll. Wo soll er denn sein Bild aufhören lassen? Dies führt freilich auf das *Innere*, denn da kann nur das Gefühl entscheiden: bis dahin genügt das Zusammengestellte, damit ein ausdrucksvolles Bild entstehe; wenn ich hinzufüge oder wegnehme, störe ich die Bildwirkung.

Ein Musiker wird ganz wissen, was ich sage. Ein Finale

---

[1]) Vgl. oben S. 30.

z. B. kann abschnappen, oder zu lang fortdauern. Man muß den überzeugenden Eindruck haben: hier ist das Stimmungsganze zu Ende geführt.

Ferner ein Drama. Es greift in die Geschichte hinein, und die läuft doch fort. Die Geschichte der Niederlande ist vor dem Zeitpunkt gewesen, wo Goethes Egmont anfängt, und ist nachher auch weiter gegangen. Da kann sich nur der feinste Sinn sagen: bis hierher und nicht weiter. Shakespeares Hamlet schließt damit ab, daß die gesellschaftliche Ordnung durch einen braven Mann wieder hergestellt ist. Und das ist gut. Weiter braucht man nicht zu fragen; das Weltbild ist doch da.

Denken Sie auch an die Einfassungen des Kunsthandwerks, z. B. an Bucheinbände, Vertäfelungen u. dergl. Unsere Aufmerksamkeit ist seit einiger Zeit wiederum besonders darauf gerichtet. Das Auge will einen Abschluß, eine Beruhigung, ein Punktum haben.

Die zweite Bestimmung unseres Paragraphen ist das Maß. Das bezieht sich auf Raum (Größe), Zeit (Länge und Kürze der Dauer) und Kraft (welche eigentlich auch schon weiter führt).

Ein Kunstwerk soll *nicht zu groß* und *nicht zu klein* sein[1]). Ueberschreitet es durch Größe die Fassungskraft unserer Sinne und inneren Vorstellung, so schadet es sich selbst.

Die antike Kunst ging zuletzt sehr ins Kolossale. Einer der Kolosse von Rhodos, der nicht über dem, sondern am Hafen stand, ein Werk des Chares, maß 70 griechische Ellen. Das sind 105 Fuß. Von Nero gab es eine Bildsäule, die war 110 Fuß hoch und hieß der Koloß. Sie stand an der Nordseite des römischen Amphitheaters. Daher wurde dieses Colosseum genannt. Ein Gemälde Neros hatte gar 120 Fuß Höhe. Ein Gemälde von Horace Vernet in Versailles, die Wegnahme der Smalah, ist 60 Fuß lang. Bei dieser Kolossalität sehen wir fast nichts. Wollen wir das Ganze überschauen, so müssen wir

---

[1]) Vgl. Aristoteles, Poetik VII, 101.

in zu große Ferne treten, und dabei haben wir keine Klarheit vom einzelnen; die Teile verschwinden uns. In der Nähe aber muß man am Bilde fortlaufen, und dann vergißt man das Vorhergehende; das Gedächtnis versagt. Das ist ähnlich, wie wenn etwas in der Zeit zu lang ist.

Anderes entzieht sich durch Kleinheit unserem sinnlichen Auffassungsvermögen. So gibt es z. B. in Dresden einen Kirschkern, worauf fünfzig Gesichter eingeschnitten sind. Auch das schwindet ineinander. Das Auge muß eine Bahn haben.

Miniaturen sind etwas Nettes. Man sieht gern die emsige Liebe, die sich so ins Kleine vertieft. Der Kleinmaler Meissonier ist ein großer Künstler. Aber das hat seine Grenzen. Noch etwas kleiner, dann zerfließt es und schwimmt ineinander; man kann die Teile nicht mehr unterscheiden. Das Kleine, auch wenn es nicht zu klein erscheint für die Sinne, ist doch bei einem gewissen Grad unter der Würde der Kunst.

Relative Größe oder Kleinheit haben sehr viel zu schaffen mit der inneren Bedeutung eines Kunstwerks. Was nur für das Genre taugt, darf ich nicht in Lebensgröße darstellen. Das macht sich fühlbar vor Adolf Menzels Begrüßung zwischen Friedrich dem Großen und Kaiser Joseph. Dagegen soll ein wichtiger, ein historischer Gegenstand nicht zu klein erscheinen, sonst wirkt er wie ein Genrebild. Antiken, wie die Venus von Milo, verlieren außerordentlich in der Reduktion auf kleinen Maßstab. Das ist auch Symbolik, die wir auf den Gegenstand übertragen.

Maß in der Zeit. Ein paar Worte können kein Gedicht machen, ein paar Töne keine Musik. Zu lang ist wieder nichts. Da erlischt das Feuer; das Behalten kann mit dem Auffassen neuer Teile nicht mehr Schritt halten; man verliert im Rücken, wenn man vorn zu viel bekommt. Also kein zu langes Gedicht oder Musikstück!

Maß bezieht sich aber auch auf die Kraft. Es soll auch das Kraftmaß — ich meine jetzt nicht das Umspannungsmaß, sondern das Intensitätsmaß — unserer Sinne, unserer Aufmerksamkeit und Sensibilität nicht überschritten werden. Das

geschieht in Schaudertragödien, worin sich starke, wilde, grasse Effekte häufen. Auch Richard Wagner verletzt und ermüdet das Kraftmaß der Nerven, die Auffassungsfähigkeit des Gefühls. Die Stimmen der Sänger werden bei ihm hin. Das wirkt schließlich, daß man Arbeit hat statt Genuß.

Als ein Moment der Form bestimmt der Paragraph drittens klare Teilung des Vielen.

Alles Schöne ist mannigfach. Eine einzelne Farbe nennen wir wohl auch schön, namentlich wenn sie rein ist; ebenso einen einzelnen Ton. Dies ist aber ein ungenauer Gebrauch des Worts. Da nimmt man es nicht voll genug. Wie früher klare Umgrenzung des Ganzen verlangt wurde, so verlangen wir nun auch klare Sonderteilung innerhalb des Gegenstands. Ist Form zur Einheit zusammengefaßte Vielheit, so haben wir an etwas ganz Einfachem, woran nichts zu unterscheiden ist, auch nichts Schönes. Nun gibt es auf der Welt ohnedies nichts ganz Einfaches; und alles Schöne ist ein Verhältnis von Formen, Farben, Tönen; alles Schöne enthält eine Vielheit, die, indem sie irgendwie geordnet und geschlossen ist, sich als solche doch wesentlich bekundet. Statt Vielheit jedoch sagen Sie besser Mannigfaltigkeit, denn die Teile, woraus sie besteht, sollen unter sich nicht gleich, sondern mannigfaltig sein. Wesentlich ist aber, daß die Teile sich deutlich, klar, bestimmt voneinander abheben. Auch nach dieser Seite darf das Kunstwerk nicht verschwimmen.

„Wer teilt die fließend immer gleiche Reihe
Belebend ab, daß sie sich rhythmisch regt?"

Die Architektur z. B. will nichts, was ohne bestimmte Markierung und Einfassung in anderes übergeht. Zu den widerwärtigsten Dingen gehört es, wenn an einem Gebäude das Kranzgesims keine energische Ausladung und Gliederung hat. Das ist wie ein Gesicht ohne Augbrauen. — So wollen wir Einfassung an den Tapeten, an den Möbeln. Die Füllungen an einem Schranke müssen voneinander abgehoben sein durch Leisten; sonst sind sie wie ein Satz ohne Interpunktion. — Die

Säule ist tragende Stütze. Denken wir uns nun die Decke darüber, so fühlen wir sofort: das Gesetz der klaren inneren Scheidung, welche die Teile voneinander abhebt, hat notwendig das Kapitäl mit Wulst und Platte geschaffen. Ohne das mögen wir die Säule nicht sehen.

Der Bildhauer sondert die Teile des Körpers mit mehr Nachdruck als die Natur; sie sollen nicht breiig und schwammig ineinander verfließen. Die Skulptur hat von alters her die Augenränder, die Kanten der Nase, die Lippen schärfer gezogen, die Locken bestimmter geordnet und in einzelne Gruppen gesondert, das Kinn stärker gewölbt, die Brustblätter mächtiger abgehoben, die Trennung des Unterleibs vom Oberleib an den Leisten fester markiert als die Natur. Das fordert die Bestimmtheit der inneren Scheidung.

Die Malerei verfällt in Verschwommenheit, wenn die Zeichnung zurückbleibt. Ohne die Logik der Zeichnung wird das Kolorit phantastisch. Es fehlt das Knochengerüst, der Begriff zur Sache. Auch in einem Mondscheinbild, worin alles verschwommen ist, muß der Maler die Massen klarer als in der Natur auseinander halten. Namentlich Goethe hatte dafür Sinn und spricht in Hermann und Dorothea, wo vom nahenden Gewitter die Rede ist, mit Malerwohlgefallen davon, wie die Massen deutlich sich heben.

Die Musik will Scheidung, Abhebung der Teile, Intervalle. Ebenso die Poesie, sie verlangt in einem Epos oder in einem Drama Bestimmtheit der Charaktere und der einzelnen Momente der Handlung, der Maße im Vers.

Also Kerben, Einschnitte sind im Kunstwerk nötig.

Vierter Punkt: *Regelmäßigkeit*. Das ist ein unbestimmter Ausdruck, der sich nicht leicht einfangen läßt. Regelmäßig heißt ein Ding, wenn an ihm die Regel, die es einzuhalten sich anschickt, der es sich fügen soll, auch wirklich befolgt ist. Eine gerade Linie soll nicht in Zickzack ausweichen, eine Kreislinie überall gleich weit entfernt vom Zentrum sein. Das wird aber nicht immer eingehalten; von der Natur schon gar nicht. Es gibt abnorme Geburten, Einäugige, Schielende, Menschen mit *einem*

Bein. — Was gilt aber die Regel in der Kunst? Es gibt Dichter, die vernachlässigen das Metrum, und ein solcher kann nie klassisch werden. Also nicht aus dem Schritt fallen! Von dem Versmaß, das ich ergreife, erwartet der Leser, daß ich's einhalte. Springe ich ab, so muß ich auch dies mit Einsicht und Berechnung thun; und auch die Absprünge selbst muß ich wieder ordnen. Die Sachen müssen eben recht sein. Ein höchst liebenswürdiger Dichter, Justinus Kerner, hat es mit den Formen zu nachlässig genommen; er ist ein echter Dichter, aber er kann nicht klassisch werden. Er ist vielleicht reicher als Uhland. Aber Uhland hat die Formen in der ganzen Strenge des Bildhauers eingehalten; da klappt es, die Worte sind bei ihm mund- und ohrgerecht. Kein klassischer Dichter, der nicht korrekt die Einheit im Versmaß durchführt. — Ausnahmen kommen natürlich vor. Ein großer Dichter kann sich Licenzen erlauben, und wir werden sie ihm nachsehen; er kann sogar in bestimmteren Punkten mit Absicht das Versmaß verletzen. Das ist aber schon etwas ganz anderes, als wenn er es aus Nachlässigkeit verletzt. Wir haben in Schillers Braut von Messina einen Fall von Verletzung des Jambus. Die ist jedoch absichtlich. Wie Cesar bei seiner Geliebten seinen Bruder Manuel trifft, nennt er ihn falsche Schlange und ersticht ihn mit den Worten: „Fahre zur Hölle" u. s. w. (Akt III, Sc. IV). Wenn Sie also den Vers streng jambisch sprechen wollten, so müßten Sie sagen: Fahré zur Hölle. — Ein anderes Beispiel steht in Schillers Wilhelm Tell. Geßler, vom Pfeil getroffen, stirbt mit den Worten: „Das ist Tells Geschoß", und Tell ruft ihm zu: „Du kennst den Schützen, suche keinen andern; frei sind die Hütten, sicher ist die Unschuld vor dir." Nach dem jambischen Versmaß müßten wir lesen: „Frei sind die Hütten." Schiller setzt hier einen Trochäus (— ⏑) für den Jambus, weil er jetzt recht eigens auf das Wort frei weisen will. Die Unregelmäßigkeit bewirkt, daß eine besondere Wichtigkeit auf das Wort fällt. Allein dies ist also etwas anderes, als wenn einer aus Nachlässigkeit einen falschen Reim macht. Da sind wir beim großen Dichter, der im übrigen dieses Formale gewissenhaft nimmt.

Bei anderen sind es aber Schnitzer, und diese stören uns. Es gibt ein Gesetz. Auch ein Gedicht muß in Ordnung sein.

Also Regelmäßigkeit. Wir können nun den Begriff genauer nehmen und zunächst folgende Gesichtspunkte unterscheiden. Einmal *Gleichförmigkeit* der Richtung einer Linie oder Fläche. Dann *Wiederholung*. Die Säulenreihe mit gleichen Abständen thut dem Auge auf einen Schlag wohl. Das bewirkt die Ordnung nach gleichem Gesetz. Auch in der Natur kommt solches taktmäßig Rhythmische vor. Wie kann man doch stundenlang dem Wellenspiel am Meere zusehen! Selbst im Sturme geht das ganz im Tempo. Bei Künsten, die sich nicht im Raume bewegen, sondern in der Zeit, wie in der Musik, da ist Takt und Tempo. In der Poesie haben wir die gesetzliche Wiederkehr der Verse. Die tiefere geistige Wirkung hievon ist in der speziellen Lehre von ihr klar zu machen.

Lassen Sie sich nicht beirren durch die Bemerkung, daß das Regelmäßige uns da, wo wir landschaftliche Schönheit suchen oder lebendig bewegte Menschenscenen, nicht wohlthut. Der Maler kann nichts anfangen mit den gleichgestellten Linien der Soldaten. Dafür hat die Malerei auf andere Art ihre Regelmäßigkeit. Sie werden finden, daß oft in höchst dramatischen Kompositionen großer Meister auch einmal etwas wie eine gleichmäßige Wiederholung vorkommt. So ist im Tempelraub von Raphael eine Reihe von Frauenköpfen fast in *einer* Flucht hingemalt.

Nun Regelmäßigkeit mit gedachtem Mittelpunkt: Quadrat, Dreieck, Vieleck, Sternform, Kreis, Kugel. Mehrseitige und allseitige Gleichförmigkeit. Die Teile verlassen einen Mittelpunkt, bewegen sich aber nach demselben Gesetz und kehren zu ihm zurück. Die Linien gehen in verschiedener Richtung auseinander, aber sie treffen wieder zusammen. So schließt sich ein Würfel. Was würden Sie zu einem Gemälderahmen sagen, der nicht gleichmäßig ist? — Wenn man behauene Bausteine sieht, die zufällig unter Schutt oder im Gras und Moos herumliegen, da kann man sich vorführen, was Kunst ist. Wie wohl thun die klaren Flächen, wie wohl thut das Geordnete!

Es ist immer etwas gleich Merkwürdiges und Staunenswertes, daß die unorganische Natur, die ihre Gebilde im übrigen ungeordnet umherstreut und nur sehr vereinzelte Anklänge an gerade, halbrunde Formen und Kugeln zeigt, daß sie etwas schafft, ein Vorbild höheren Gestaltens um einen Mittelpunkt: den Krystall. Der Krystall ist die erste dunkle Vorahnung von dem, was in höherem Gebiete der Mensch thut in der Architektur.

Die Baukunst verlangt am strengsten Regelmäßigkeit, denn sie ordnet unorganisches Material nach mathematischen Formen. Sie setzt das Ornament an, und auch dieses erscheint regelmäßig. Blumenformen werden stilisiert, d. h., der Natur zum Trotz, auf geometrische Regeln reduziert.

Nun hat aber das Rokoko das Ornament unregelmäßig ausgefasert und ausgeschweift, mit den Pflanzenmotiven Muscheln verbunden und so Formen geschaffen, vor denen man rein nicht mehr weiß, was das ist. Es erscheint ganz willkürlich, ganz unbestimmt und verworren. „Gewurl" nennt man dergleichen in Oesterreich. Die Barock- und Rokokokunst läßt den Stein musizieren, läßt ihn tanzen. Alles wird ins Wilde, ins Verrückte ausgezaust und verrenkt. Aber es ist Genialität in dieser Raserei. Denken Sie nur an den Zwinger in Dresden! Der Rokokostil ist aufgekommen bei der Schnellbauerei in der Zeit des Luxus im vorigen Jahrhundert, dessen Despoten ihre weit ausgedehnten Schloßbauten und die große Menge von Prachtsälen darin in höchster Eile ausgeführt wissen wollten. Die Stimmung unserer heutigen Zeit ist mit dem Rokoko verwandt, weil sie heftig sinnlich ist. Deshalb wollen unsere Bemühungen, die edlen Formen der Renaissance wieder herzustellen, nicht vorhalten.

Die Regelmäßigkeit führt nun aber hinüber zur Symmetrie.

Wenn Sie einen Zylinder nehmen und ihn in der Richtung seines Mittelpunktes teilen, so sind die Hälften einander gleich. Wenn aber der Mittelpunkt nicht bloß gedacht, sondern in einer eigenen Form dargestellt ist und zu seinen beiden

Seiten sich das Gleiche in selbständigen Teilen gegenübersteht, so haben Sie die eigentliche Symmetrie. Das Mittelstück ist klar ausgesprochen im menschlichen Knochengerüst, in der Wirbelsäule, im Brustbein, in der Nase. Links und rechts zwei Arme, zwei Beine, zwei Augen, zwei Ohren. Dies ist ganz einfache Symmetrie.

Wie stark sie in der Architektur, als der an die Mathematik gebundenen Kunst, herrscht, bedarf kaum der Nachweise. Das Hauptschiff ist flankiert von zwei Seitenschiffen, das Hauptportal von zwei gleichen Seitenpforten oder Fenstern. In romanischen Kirchen des alten Sachsenlandes stehen je zwei Säulen neben einem Pfeiler.

Symmetrie bedingt Vollständigkeit der Teile. In einem Ganzen, das ein Ganzes für sich sein und aus integrierenden, von seiner Einheit beherrschten Teilen bestehen soll, müssen diese Teile alle vorhanden sein. Ein menschliches Angesicht mit bloß e i n e m Auge ist kein ganzes Angesicht.

Diese formalen Elemente darf man überhaupt nicht verachten, sie sind wesentlich. Die Grenzen ihrer eigentlichen, buchstäblichen Geltung dürfen zwar nicht verkannt werden, aber man muß beim „ABC" verweilen, ehe man zum Worte geht. Das ABC bleibt doch die Grundlage, und die Symmetrie gehört zum ABC des Schönen.

Die Symmetrie wird reicher, je mehr Teile vorhanden sind, die dem Mittelpunkt gegenüberstehen, und sie kann sich unerschöpflich variieren. Zum Beispiel in einem Kaleidoskop werden die zufällig zusammengewürfelten Stücke durch jede Drehung zu einem neuen symmetrischen Ganzen gruppiert.

Inwiefern hat aber auch das Gesetz der Symmetrie seine Grenzen? Von ihrer Bedeutung in der Baukunst war bereits die Rede. Wir verlangen sie von einem Gebäude. Ein Architekt nun kann unter Umständen an der Fassade die Symmetrie verleugnen, um eine malerische Wirkung zu erreichen. Allein das ist ein gefährlicher Grundsatz und nur mit Vorsicht anzuwenden. An sich gilt es, daß man von der Fassade Symmetrie fordert, nicht aber von den Seiten. Der menschliche Körper ist von vorn

gesehen symmetrisch, aber nicht von der Seite. — Bei lebendigen Körpern wird jedoch die Symmetrie aufgehoben durch Bewegungen. Darin treten neue Formgebote ein, die Kontrastgesetze, wovon später die Rede sein wird.

Es wäre nun zu zeigen, wie sich die Symmetrie auch in jene Künste hineinzieht, die nicht geometrisch gebunden sind, sondern das Leben nachahmen. Doch ich will hier nur ein paar Winke geben. Erinnern Sie sich an die Laokoongruppe. Der Vater in der Mitte, links und rechts je ein Sohn. Auch in Musik und Poesie zeigt sich Symmetrie, in den Sätzen und Gruppen einer Sonate, in den Strophen eines Gedichts, in der Gliederung eines Bühnenstücks. Die Drei- und Fünfzahl spielt da eine große Rolle.

Und nun die Proportion. Sie ist ein Wohlverhältnis unter Teilen, die unter sich verschieden in Größe, Stärke, Wert und Bedeutung sind.

Läßt sich das nun auf eine feste Formel bringen? Mehrere Forscher haben geglaubt, einen „Proportionsschlüssel" nachweisen zu können, so Carus, Wolff u. a.; auch Vitruv nicht zu vergessen. Ich bekenne Ihnen, daß ich nicht davon überzeugt bin und mein Urteil darüber nicht abschließen kann. Hier wäre namentlich auch zu sprechen von dem Gesetz, das Adolf Zeising glaubt entdeckt zu haben. Zwei Werke von ihm erörtern es: „Die Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers" und „Aesthetische Forschungen". Es ist der sogenannte „goldene Schnitt". Wo er herrscht, da verhält sich der kleinere Teil (minor) eines Ganzen zum größeren (maior) wie dieser zum Ganzen; oder umgekehrt: das Ganze muß sich zum größeren Teil verhalten wie dieser zum kleineren. Zeising ist zwar kein reiner Formalist, er erkennt auch „Leben" an; nur soll dieses formale Gesetz als Grundlage gültig sein. Er hat seinen Maßstab gehalten an antike Statuen, an Gebäude, Pflanzen, Tiere, Menschen; auch Werke der Musik und Poesie hat er mit ihm geprüft. Ich habe mich dazu immer skeptisch verhalten. Man sieht nicht recht ein, warum gerade dieses Gesetz herrschen soll. Es treffen gewiß auch andere Verhältnisse zu. Zeising mißt

z. B. an der Menschengestalt von der Fußsohle bis zum Nabel (das ist der maior), dann vom Nabel bis zum Scheitel (das ist der minor). Er mißt den Kopf von der Mitte des Halses bis zu den Augbrauen (maior), von den Augbrauen bis zum Scheitel (minor). Aber wer erlaubt mir, den Kopf von der Mitte des Halses an zu messen? Das scheint mir willkürlich. Ich kann das geforderte Verhältnis am Haupte nicht finden, wenn ich es für sich nehme.

Zeising hat auch schöne Gebirgslinien auf Zahlen und Maße gebracht und seinen maior und minor, seinen goldenen Schnitt aus ihnen herausgerechnet. Daß man Gebirgslinien auch so auffassen kann, dagegen habe ich an sich nichts. — Ich habe einen gekannt, der spielte Gebirgslinien mit der Geige auf, wie Tieck in einer Novelle einen Narren die Masern am Holz aufgeigen und dabei die schönste Phantasie entstehen läßt. Doch dies nur zum Spaß. —

Zeising mißt auch die Zahlteile von größeren Poesien, aber da fängt die Sache an, bedenklich zu werden.

Ich kann mich in dieser Frage überhaupt nicht entscheiden. Der goldene Schnitt ist ein Erfahrungssatz, der erprobt sein will. Es ist mir aber ein Ding der Unmöglichkeit, selber alles nachzumessen. Wenn jemand absolut beweisen könnte, daß er bei Messungen stets das Gesetz des goldenen Schnittes bewährt gefunden habe, so möchte ich sagen: gut, dann ist es so, aber ich weiß nicht recht, warum. Ich glaube nicht, daß man da einen Schlüssel findet, der in alle Löcher paßt.

Fechner in Leipzig sagt in seiner „Vorschule der Aesthetik", er finde, daß der goldene Schnitt eines der wohlgefälligeren Verhältnisse sei, aber es gebe auch andere wohlgefällige Verhältnisse, die keineswegs von ihm übertroffen werden. Er bewähre sich an den Dingen perpendikulär, aber nicht horizontal. Bei der Horizontale sei Gleichteilung das gefälligere Verhältnis.

Fechner hatte in seinem Zimmer allerlei mathematische Formen aufliegen, Quadrate, Oblonge, Ovale, Kreuze, und ließ die Leute ihr Urteil abgeben, wie diese Formen auf sie wirken. Eine Dame sagte beim Anblick eines Quadrates: dies stimmt

mich hausbacken, eine andere: dieses hat einen noblen Ausdruck u. s. w.

Nun aber handelt es sich auch darum, welchen Wertausdruck die Teile haben, wie dieser Wert sich darlegt in Umfang, Größe. Zum Beispiel die Nase hat ihre bestimmte Bedeutung unter den Sinnesorganen des Hauptes. Bleibt sie unter ihrer Bedeutung, oder emanzipiert sie sich, indem sie aus dem Verhältnis herauswächst, so daß am Ende die 100 Epigramme Haugs auf sie passen, dann hat man keine Proportion. Aber an den Wertausdruck der Teile können wir mit dem goldenen Schnitt nicht reichen. Messe ich nach ihm die menschliche Gestalt, so fällt der minor in den Kopf! Das ist widersinnig. Wo Leben und Geist in der Form ist, da tritt ein Messen nach Wertstufen, nach Graden des Seelenausdrucks ein. Der Kopf des Menschen, der kleinste unter den größeren Teilen seiner Gestalt, ist unendlich mehr wert als das ganze Uebrige. Sie sehen also: da wird das Messen vollständig durcheinander geworfen.

Jetzt steuern wir los auf den Hauptbegriff: lebendige, Kontraste setzende und lösende H a r m o n i e. Er schließt die übrigen Begriffe in sich und gibt ihnen erst ihre wahre, ihre tiefere Bedeutung. Einheit im Mannigfaltigen und Mannigfaltigkeit im Einen, bestimmte Begrenzung, Maß, innere Scheidung, Regelmäßigkeit, Symmetrie, Proportion: das sind alles Seiten der Harmonie. So scheint es, als ob wir damit nichts Neues hätten. Aber schon das Wort Harmonie gibt Ihnen ein Gefühl, daß Sie aus dem Mathematischen herauskommen in ein Gebiet, das nicht mehr mathematisch wird bestimmbar sein, ein Gefühl, daß damit nicht bloß die Gesamtheit der schon aufgeführten formalen Momente gemeint ist, sondern auch anderes, was geistiger Art ist und nicht mehr gemessen werden kann. Bei dem Wort Harmonie denken Sie an Lebendiges, fließend Bewegtes, an Musik und Metrik, an das innige Zusammenstimmen zweier Seelen.

Die Töne der Musik werden gezählt. Wir haben es also vorerst noch mit dem Meßbaren zu thun. Da ist Helmholtz zu

nennen, sein Werk über die Tonempfindungen, seine Entdeckung, daß bei jedem Ton eines Instrumentes ein zweiter anklingt, dessen wir uns gewöhnlich gar nicht bewußt sind: der Oberton. Wenn der fortschreitende Grundton mit dem Oberton zusammentrifft, so entsteht die Konsonanz, das wohlgefällige Zusammenstimmen von zwei Tönen. Einer Konsonanz liegt eine einfache Rechnung, dissonierenden Tönen eine schwierigere, verworrene Bruchrechnung unbewußt zu Grunde. Leibniz ist es, der gesagt hat, die Musik sei eine Kunst der rechnenden Seele, die aber nicht wisse, daß sie rechnet.

Und nun die Farben. Nach der von Helmholtz aufgestellten Undulationstheorie, deren Richtigkeit unwiderlegbar erscheint, beruhen die Farben auf Lichtwellen von verschiedener Geschwindigkeit; die lichtärmeren wie Blau, Grün, Violett auf schnelleren, die lichtvolleren auf langsameren Schwingungen. Die Lichtwellen lassen sich auch in Linien darstellen und so die auf ihnen beruhenden Farben vollständig nach den Graden ihrer Schnelligkeit messen. Mit der Konsonanz der Farben wird es wohl ähnlich sein wie mit der der Töne. Wenn man stark und lang' auf eine grüne Fläche sieht, so kündigt sich unbewußt im Auge schon Rot an. Sieht man von der grünen Fläche dann schnell nach einer weißen Wand, so erscheint diese rot. So fordert Blau: Orange, so Gelb: Violett. Konsonierende Farben, auf Zahlen gebracht, geben eine einfachere Rechnung, dissonierende eine mehr entwickelte.

Wir scheinen also vollkommen ins Rechnen hineinzukommen, und da fragt es sich abermals: sollte das Schöne nicht am Ende ganz und gar auf Zahlen gebracht werden können? Aber ich erinnere an unseren fünften Paragraphen. Allerdings: Harmonie in Tönen und Farben läßt sich noch auf Zahlen bringen. Aber damit ist die Sache noch nicht erschöpft. Das ist nur ihre physikalisch-physiologische Seite, nicht die ganze Sache. Jetzt tritt wiederum Symbolik ein. Ich habe gesagt: der erste Hirte, der auf seiner schlichten Flöte einen Accord fand, hörte dabei etwas sinnlich Angenehmes, indem er, ohne es zu wissen, eine innere Rechnung leichter Art vollzog, aber zugleich fühlte sich

seine Seele in dieses Zusammenstimmen hinein[1]). Und damit kommen wir ins Nicht-mehr-meßbare. Die Seele kann sich in einen Kreis, in ein Quadrat einfühlen und so selbst im Gebiete der kahlsten Geometrie Eindrücke der Wohlgefälligkeit erfahren. Man legt Menschenähnliches in die abstrakteste Figur. Bloße Formen sind ästhetisch wirksam, sofern sie Niederschläge verborgenen inneren Lebens sind oder als solche aufgefaßt werden. Dies innere Leben überflutet und durchbricht aber seine meßbaren Grenzen und geht so ganz ins Unmeßbare hinaus.

Der menschliche Körper ist symmetrisch, aber in nicht meßbarer Weise von der Seele bewegt. Ich habe an die Laokoongruppe erinnert, sie ist jedoch nur ungefähr symmetrisch, und man kann sich ihr freies Abweichen von regelmäßiger Symmetrie scherzhaft beweisen, wenn man einen großen Pfahl in der Mitte von zwei kleinen Pfählen zeichnet; zum Kunstwerk wird sie eben dadurch, daß die Symmetrie überwachsen ist von lauter Leben, das nicht mehr meßbar ist.

Diese mathematischen Formen sind am Schönen das Knochengerüste, das sich zum ganzen Schönen wirklich so verhält, wie das Knochengerüste des Menschen zu den dasselbe umhüllenden Weichteilen, zu seinem Nerven- und Blutleben und endlich zu seiner Seele und ihrem Ausdruck im Antlitz. Aber sie sind eben doch das Knochengerüste, sie sind Vorbedingungen und darum nicht zu verachten. Wir wollen nicht zu den Menschen gehören, die meinen: jetzt sind wir im Schönen, da heißt es: vergnügt sein! was soll ich mich plagen mit Maßen? Das Mathematische ist abstrakt und dennoch die Grundlage des Schönen.

Wer es jedoch überschätzt, dem ist zu sagen: Man kann das Schöne nicht mit dem Zollstab und mit der Uhr bestimmen. Wohl gibt es allerlei zu messen und zu rechnen, aber Regelmäßigkeit ist nur ein starrer Teil im Schönen, und die Lust, die man am Schönen empfindet, ist eine andere als die, welche durch die glückliche Lösung eines Rechenexempels erzeugt wird.

---

[1]) Vgl. oben S. 72.

Die Harmonie ist etwas Qualitatives und schließt das mathematisch Abstrakte in sich, enthält aber unendlich mehr. Und in diesem „Unendlich-mehr" sind wir.

Wir haben gesehen: Bei Harmonie denken wir an etwas lebendig Bewegtes, Pulsierendes. Dadurch unterscheidet sich dieser umfassende Begriff von den anderen Formbegriffen (wie Regelmäßigkeit, Symmetrie ꝛc.); und diese bekommen dadurch eine Korrektur, es zeigt sich, daß dahinter etwas Tiefes liegen muß. An einem nur regelmäßigen Gegenstand bleiben die Teile, für die wir irgend eine Ordnung forderten, sich ganz gleichgültig gegenüber. Die Säulen verstehen voneinander nichts. Wird dennoch eine lebendige Einheit, also Harmonie, in solchen bloß formalen Gebilden erblickt und ausgedrückt, so geschieht das durch eine Uebertragung menschlichen Wesens. Im Schönen kommt stets der Mensch zur Darstellung und indirekt auch, wo er direkt nicht vorhanden ist. Das Schöne ist immer persönlich. Der Mensch, ein persönliches Wesen, aus Seele und Leib gebildet, begeistet und lieblich Geist ausdrückend, er dient mir nun zur Beleuchtung dessen, was ich meine.

Ich verwies darauf, wie sich am menschlichen Körper zwei Arme gleichseitig gegenüberstehen. Was geht nun da Arm Arm an? Aber derselbe Blutstrom fließt durch den einen wie den anderen; er fließt durch alle Teile und kehrt zurück zum Herzen. Die Haut, an allen Teilen von den Netzen derselben Nervenkraft durchzogen, ist an jedem Punkte fähig, Lebensreize aufzunehmen; und man sieht es ihr auch unmittelbar an. Die menschliche Gestalt ist jederzeit fähig, Wirkung zu empfangen und Gegenwirkung zu leisten, nach allen Punkten ihrer Erscheinung vom Gehirn aus durch die Nerven zu telegraphieren und so die gewollten Bewegungen auszuführen. Und dieses selbe Wesen führt auch ein tief konzentriertes Innenleben. Das liegt schon im Auge, schwebt über der Stirne; das spielt um die Lippen, auch wenn sie schweigen. Es ist das Selbstbewußtsein, der e i n e Lichtpunkt mitten im ganzen, das Ich, das sich selber erfaßt. Dieser e i n e Geist geht in Funktionen auseinander und bleibt doch bei sich, durchläuft wider-

strebende Gedanken und sucht immer wieder seine Einheit in sich selbst, setzt sich Kontraste und kehrt zu sich zurück, wie der Kreis, ein rundes, ganzes, in sich endendes, frei in sich bewegtes Wesen. Und die Teile dieses Ganzen nennen wir nicht mehr Teile, sondern Glieder. Glied ist ein Ausdruck für Organisches. Ein Teil kann dagegen auch bloß mechanischer Art sein. Ein organisches Glied ist ein wesentlicher, immanenter Teil eines Ganzen; er kann nicht weggenommen werden, ohne daß das Ganze leidet. Nur niedrige Wesen ertragen es leicht, daß man ihnen Teile nimmt; sie erfahren dabei nicht die Verletzung wie ein höheres. Ein solches ist ein Bau voller innerer Zweckmäßigkeit. Wir haben gesehen: hier ist sich alles gegenseitig Zweck und Mittel. Hier gibt es keine Trennung zwischen einem, der innen einen Zweck will, und einem, der außen irgend ein Mittel dafür sucht; das thut hier ein und dasselbe Wesen [1]). Der menschliche Organismus besteht in einem untrennbaren Ganzen. So ist nun das Schöne in seiner wahren Wirklichkeit, in jedem Kunstwerk ein Planet, ein frei schwebendes, um seine eigene Achse sich wendendes Ganzes; und die lebendig wirkende, von sich ausgehende und auf sich zurücklaufende Einheit in diesem Ganzen nennen wir Harmonie. Wir sehen im Menschen ein Bild des Weltalls, das Weltall im kleinen, einen Mikrokosmus. Und ein solcher Mikrokosmus ist das Schöne, ist das echte Kunstwerk. Die Linie der freien, heiteren Nachlässigkeit umspielt in ihm das starre Gesetz der Regel.

Wenn also ein menschlicher Körper, um schön zu sein, Symmetrie und Proportion haben muß, so wird deshalb doch niemand glauben, daß er dadurch allein schön sei. Das unentbehrliche Grundgerüste des Ebenmaßes muß lebendig umhüllt sein.

Zwei Künste gibt es, die sind besonders streng messend: Architektur und Musik, sowie eine der Musik ähnliche, formelle Seite der Poesie: die Metrik (vergl. § 4) [2]). Man sagt ja: diese

---

1) Vgl. oben S. 108.
2) Vgl. oben S. 55.

beiden Künste haben kein Vorbild in der Natur, sie ahmen keinen Körper direkt nach. Das können sie nicht, eben weil sie streng messend sind. Dennoch gilt von ihnen der ausgesprochene Satz: die Regel wird umspielt von der freien Bewegung; denn wären in ihnen Maße und Zahlen alles, so gäbe es bloß einen Stil, nur ein einziges Tonkunstwerk. Das freie Spiel mit der Regel, das ist der Geist, das innere Leben des erfindenden Architekten und Musikers. Dieser Geist hat neue Stile erfunden. Jetzt sind wir freilich nicht in der Position, dies zu leisten; aber es ist geschehen, das Faktum besteht doch. Der romanische und gotische Stil ist frei erfunden worden. Durch bloßes Messen ist das nicht zu stande gekommen; und ebensowenig ein einzelnes Gebäude wahrhaft künstlerischer, monumentaler Art. Ist es einmal da, so läßt sich freilich alles daran messen und mathematisch abschätzen. Aber wenn es als Ganzes nicht lebendig spricht, so ist es eben kein Kunstwerk. Es muß unter meinem Blick gleichsam noch einmal auswachsen. Das ist aber Leben.

Wie die Architektur streng gebunden bleibt an die Gesetze der Statik, so die Musik an den Generalbaß, an gewisse Regeln der Konsonanz und Dissonanz, aber diese Regeln haben für das musikalische Schaffen niemals ausgereicht; es ist das unberechenbare innere Leben, das immer neue Formen von Tönen und Harmonien hervorgebracht hat.

Die Regel also wird umwebt von der freien Bewegung. Das gilt auch von den anderen Künsten.

Wie steht es mit der Komposition eines Figurengemäldes, einer Landschaft? Was wollen Sie sagen? Es braucht eine Mitte, zwei Seiten. Da hätten Sie Symmetrie. Aber das hat nur schwache Geltung. Hier durchkreuzt sich die Zeichnung mit der Farbe, und in einem koloristischen Bild kann ja die Symmetrie auf ganz andere Weise hergestellt sein. Zum Beispiel Berge, Bäume auf der einen Seite einer Landschaft können auf der anderen durch Licht balanciert sein.

In der Poesie haben wir Symmetrie in Strophen und Gegenstrophen, in gekreuzten Reimen. Aber ein Versmaß drückt

Stimmung aus in Zusammenhang mit seinem Inhalt, und zur Stimmung gehört noch etwas anderes als nur Versfüße. Gehen Sie weiter hinein in den Innenbau eines dichterischen Kunstwerkes, so finden Sie wiederum Symmetrisches, aber es ist nicht exakt meßbar. Lesen Sie ein Stück von Shakespeare, z. B. Lear. Da sind zwei Sagen vereinigt. Die beiden unglücklichen Väter Lear und Gloster stehen sich in ihren so ähnlichen Schicksalen symmetrisch gegenüber; ebenso Edmund und die schlimmen Töchter Regan und Goneril; ebenso die guten Kinder Cordelia und Edgar. Die Parallele geht noch weiter: Treue und Gewissenlosigkeit der Diener: Oswald, der Schurke, und Kent, neben den sich hübsch der Narr stellt, der Herz und Gemüt hat bei allen beißenden Witzen.

In Goethes Wahlverwandtschaften stehen sich die Figuren ungemein symmetrisch gegenüber, wie ausgezirkelt, fast zu fühlbar: Eduard und seine Frau, der Hauptmann und Ottilie. Die zwei Paare werden wie magnetisch übers Kreuz angezogen. Sie können das Skelett der Komposition mit Punkten und Linien konstruieren.

Solche Parallelismen und Diagonalen gehen also auch durch Poesien hindurch, aber als feines, geistiges Fluidum, so daß kein Zollstab ausreicht. Je höher eine Kunst hinaufgreift, desto weniger mechanisch ist sie, desto weniger sind diese formalen Momente arithmetisch bestimmbar.

Heißen wir also Harmonie eine lebendige Seele, die durch das Ganze ergossen und an allen Teilen seiner Form durchfühlbar ist, so wird sich das auf alle Künste anwenden lassen.

Jetzt, da wir diesen lebendigeren Begriff erfaßt haben, jetzt führen wir erst ein Moment ein, das in allem Schönen ganz wesentlich und auch bereits mehrmals von uns gestreift worden ist: den *Kontrast*. Ich gerate damit freilich tiefer und tiefer in die Kompositionsgesetze hinein, welche eigentlich in die Lehre von der Kunst gehören.

Also Kontrast, Widerstreit lebendiger Kräfte, die sich kämpfend spannen und erhöhen. Nehmen Sie z. B. die stärkeren und milderen Gegensätze der menschlichen Gestalt. Der stärkste:

der Rumpf und das seelische, ausdrucksvolle Haupt; ein schwächerer: Arm und Hand. Bedenken Sie ferner die tieferen Kontraste im Seelenleben: Liebe und Haß, Wille und Trägheit, Zwist und Versöhnung, Jubel und Verzweiflung, geistige und sinnliche Triebe.

„Der Streit," sagt Heraklit, „ist der Vater des Lebens" (πόλεμος πατὴρ πάντων). In der Kunst, die es nachbildet, finden wir den Kontrast als Kampf zwischen Gliedern, die doch im Grund eine Einheit sind und sich doppelt abstoßen, eben weil sie eigentlich zusammengehören. So hassen sich im politischen Treiben die Parteien, weil beide — sofern sie ehrlich sind — das Beste des Staates wollen. Jede meint, sie allein könne dazu führen und die andere nicht; und gerade weil beide dasselbe wollen, aber auf verschiedenen Wegen, hassen sie sich. Das beleuchtet den Kontrast in Malerei, Plastik, Poesie.

Er ist ein mächtiges Mittel in aller Kunst; und auch ein Dilettant sollte sich bedenken, wie er damit zu wirken hat, z. B. durch Höhe und Tiefe, Langsamkeit und Schnelle bei einer Deklamation. Jedoch Mißbrauch darf man damit freilich nicht treiben.

Besonders belehrend sind die Kontraste in Licht- und Farbenverhältnissen. Dunkel und Hell erhöhen sich; Hell erscheint heller neben Dunkel und umgekehrt. Ohne dieses könnte ja ein Maler rein gar nicht wirken, könnte er eigentlich gar nichts machen. Mit unseren Farben erreichen wir den Lichtglanz nicht, den die Natur hat, den der Sonne schon gar nicht (abgesehen davon, daß man die Sonne selbst gar nicht malen kann). Der Maler muß daher alles tiefer in Farbe setzen, als es in der Wirklichkeit ist. Außer Dunkel und Licht gibt es aber auch Mittelkontraste. In Farben ist der reinste Kontrast Gelb (die lichtvollste) und Blau (die lichtärmste). Es fragt sich, ob wir die Ergänzungsfarben auch als starke Gegensätze nehmen sollen: Grün und Rot, Gelb und Violett, Orange und Blau. Leichtere Unterschiede sind Gelb und Orange, Blau und Grün, Blaugrün und Gelbgrün.

Wir wollen einmal ein bedeutendes Gemälde ansehen, den Zinsgroschen von Tizian. Die Pharisäer hatten an Jesus die verfängliche Frage gerichtet: „Ist's recht, daß man dem Kaiser

Zins gebe oder nicht?" Jesus aber merkte ihre Tücke, ließ sich einen Zinsgroschen weisen und fragte: „Wes ist das Bild und die Ueberschrift?" Als sie sagten: „Des Kaisers", da sprach er: „So gebt dem Kaiser, was des Kaisers ist, und Gott, was Gottes ist." Damit entzieht er sich ihrer sophistischen Falle. Tizian setzt rechts den Pharisäer mit der Münze in der Hand und links Christus. Sehen Sie nun, wie hier der Kontrast zwischen beiden wirkt, die gemeine Physiognomie des Pharisäers, das gemeine Zwinkern seines Auges, die gemeine Farbe seines roh gesunden Fleisches und dagegen den zart, aber nicht krankhaft bleichen und ganz nur rein menschlich edlen Kopf Jesu. Sein Auge ist frei aufgeschlagen, ohne Pathos. Man hat vor sich eine Einheit von innerer Unschuld und Intelligenz, ethischem Adel und Geistesgegenwart, der Frage auszuweichen. Seine Hand von ganz besonders rein gebildeter Form der Finger, die schlank, aber dabei rundlich sind. Es ist die seelische Hand. Wie sticht neben ihr die grobe, kurzfingerige Hand des Pharisäers ab! Sie hat den Typus, welchen Carus motorisch nennt. Das ist ein Beispiel, das vorzüglich belehrend ist über das Wesen des Kontrastes.

Nehmen Sie ferner jenes mustergültige Bild, worin die freie Kraft der Kunst sich zum erstenmal herausgearbeitet hat aus allen Befangenheiten und Härten: das Abendmahl von Leonardo da Vinci! Vergleichen Sie, was Goethe darüber sagt! Leonardo hatte da dreizehn Menschen an einer langen Tafel zu gruppieren; eine fatale Aufgabe, die leicht zu monotoner Aufreihung führt. Er teilt aber „die fließend immer gleiche Reihe belebend ab, daß sie sich rhythmisch regt," sondert die zwölf Apostel zu drei und drei in vier Gruppen; jedoch nicht ängstlich, sondern ganz frei und ungesucht; es fällt Ihnen gar nicht so auf, daß Sie es nachzählen; das Schöne ist, daß sich alles wie zufällig so gestaltet. Diese Gruppen sind auf verschiedene Weise thätig, ihr Inneres auszudrücken. Ein Blick auf dieses Bild, und Sie wissen sofort: da muß ein Wort gefallen sein, das alle diese zwölf Menschen sogleich in die größte Aufregung versetzt. Vor allem zeigen das die Augen und die Hände. „Einer unter euch

wird mich verrathen." Man sieht, wie dies Wort als ein Blitzstrahl in sie hineingefahren ist. Man glaubt zu hören, wie sie durcheinander reden: „Soll das möglich sein? — Nimmermehr! Ich nicht!" Jede Miene und Regung ist von dem einen Wort bestimmt; das läuft durch das Bild, wie das Nervennetz durch einen Körper läuft; seine Einheit ist wie ein Organismus. Es ist ein ungeheures Leben von lauter Augen und lauter bewegten Gebärden, das diesen schlagenden Eindruck erzeugt. — Jetzt aber Kontrast! In der einen Gruppe, links von Christus, ist Judas fast ganz im Schatten gehalten und schon dadurch von den übrigen isoliert. Das Dunkel seiner Profilsilhouette fühlen wir unwillkürlich als Symbol der sittlichen Finsternis in seiner Seele. Er ist in sich zurückgeschleudert. Damit man an die Bestechung denke, ist ihm der Beutel in die Hand gegeben. Seine Betretenheit verrät sich darin, daß er mit den Ellbogen ein Salzfaß umgestoßen hat.

Schatten und Licht gewinnen einen inneren, moralischen Ausdruck. Farbentöne und Formen vereinigen sich zu einem höheren Ganzen. Alle diese sprechenden Teile, Kontraste, Eingleichungen sind in diesem einen Bilde drinnen; und die Wissenschaft soll dieses Ganze auseinanderwickeln und die Bestandteile nennen. Dies ist das Schwere der Aesthetik. Und dann noch die feinen Wirkungen des Helldunkels. Wie soll man sie erklären? Dafür haben wir keine Worte mehr; und deswegen gibt es also keine genügende Aesthetik[1]).

In der Architektur ist der Hauptkontrast der von Stütze und Last. Wie behandelt ihn die antike Kunst? Sie macht den Träger zur Säule, rundet ihn, gibt ihm eine kraftkündende Schwellung und teilt seine Fläche mit senkrechten Kanälen, die das Gefühl des Steigens vermehren. Der Künstler stellt sich vor, als ob der obere Teil der Säule unter dem Druck aufquelle, seine Phantasie fängt an damit zu spielen; und so entsteht das Kapitäl. Jetzt sieht es aus, als ob die Säule frei ihrer Last entgegensteige, einen kleinen Druck mit Leichtigkeit

1) Vgl. oben S. 75.

trage. So wird eine Art von Widerstreit belebter Kräfte erreicht.

In der Musik dagegen wirken als Gegensätze aufeinander und steigern sich wechselseitig Höhe und Tiefe, Stärke und Schwäche, ruhiges und rasches Tempo, Häufung der Tonmassen und Einfachheit.

Weiter. Die Poesie. *Mäßige, milde* Kontraste; nur relative Gegensätze: Romeo und Julia, Karlos und Posa, Egmont und Oranien, die aber beide zusammen einen *starken* Kontrast zu Philipp und Alba bilden. Ferner Macbeth und seine Frau; er wild, ehrgeizig und in ihr dieselbe Leidenschaft, aber noch viel heißer wirkend, im flammendsten Hochrot. Die beiden Leonoren: verwandte Wesen, aber ihre Charaktere von verschiedener Nuancierung, die eine heiter, leicht, die andere tief gesammelt, zart, fein betrachtend.

Starke Kontraste: Don Quixote und Sancho Pansa, Tasso und Antonio. Tasso, der Dichter, ein Kind der Phantasie, daher wohl auch ein Kind der Laune, der äußerst schwer die Lebenskunst lernt, wie alle Phantasiekinder, und der Mann der Lebenskunst: Antonio. Dann Egmont und Alba, die uns soeben schon begegnet sind. Der heitere, frei lebende, sorgenlose Niederländer und der eiserne Castilier, der eherne Turm mit verschlossenen Pforten, diese Personifikation des starren, über und über mit Blut bespritzten spanischen Systems. Und wie hat Goethe diesen schlagenden Gegensatz weiter verwendet? Egmonts Verhaftung ist vorbereitet; er ahnt es nicht und kommt zutrauensvoll ins Schloß zu Alba. Das ist der Moment, wo sich Alba ans Fenster stellt und Egmont hereinreiten und absteigen sieht.

Faust und Mephistopheles. Goethe hat sie so nebeneinander gesetzt, daß jeder doppelt stark in seiner Farbe erscheint, weil der eine zur Folie des andern dient. Hier höhnische Frivolität, dort überstürztes Streben, aber ein edles Herz. Gretchen, die Unschuld selbst, die aus Mangel an Urteil dem Verderben verfällt, doppelt süß und rührend in ihrer ehrlichen, einfachen, ungewitzigten Liebe neben der kupplerischen Frau

Marthe, die den Teufel selbst fangen und zum Ehegespons haben möchte. Jetzt aber die Scene, die Meisterscene, wie die zwei Paare in Marthes Garten wechselnd vor unseren Augen auf und ab gehen. Im vollen Gefühl, was er für Gegensätze in ihnen hat, unterläßt der Dichter nicht, sie eigens zu verbinden. Sie sehen das Bild der reinen Liebe. Faust freilich mit gefährlichen Hintergedanken und seiner Gewissenlosigkeit bewußt, aber doch nicht gemeiner Verführer; er fühlt auch, was Liebe ist, fühlt es wie das gute Gretchen. Und kaum sind sie vorbei, so folgt die Gemeinheit von Marthe und Mephistopheles. Das eine wirkt doppelt auf der Folie des anderen. Mephistopheles und Marthe werden so noch schnöder und komischer. Auf Gretchen und Faust fällt dagegen durch diese dunkle Nachhut der Schatten des Unheimlichen und Tragischen, denn wenn sie dann wieder vorübergehen, erinnern wir uns, was für Gefahren im Hintergrunde lauern; wir ahnen, was Gretchen bevorsteht. Aber um so mehr ergreift und rührt uns die unendliche Innigkeit ihres Liebesgeflüsters. Und sofort auf diesen Himmel folgt wieder die Hölle mit ihrem Ironiegelächter. — Das blitzt! So fördern sich diese Wirkungen im Wechsel des Vorüberwandelns der Paare, gerade wie Komplementärfarben sich ergänzen, heben und befeuern.

Kontraste müssen aber vorbereitet, vermittelt und gelöst werden. Starke Kontraste sollen nicht unvorbereitet schroff hervortreten.

Die Stützleistung der Säule wird angekündigt durch die Schwellung ihres Schafts, der Gegensatz ihrer Form zur Form der Last gemildert durch das Kapitäl. Die gotische Turmpyramide wird dadurch vorbereitet, daß ihr Unterbau vom Viereck ins Achteck übergeht.

Lösung, Hebung der Kontraste. Sehen Sie z. B., wie in der Braut von Messina all das schwüle Dunkel am Ende gelichtet wird durch den Selbstmord Cesars. Wie beruhigend, entlastend, befreiend wirkt hier diese That! Trotz ihrer Schrecklichkeit geht doch alles in ein Adagio über.

Das Lösen ist im engeren Sinne ein Zurückkehren aus dem Bilde entwickelter Kämpfe zur Einheit.

In der Musik findet solches Zurückkehren buchstäblich statt: sie kehrt zum Grundton zurück.

Jedoch dieses Thema ist in der Lehre von den einzelnen Künsten zu behandeln.

Der Schluß des Paragraphen enthält zunächst eine Definition des Schönen in den Worten: sinnenfällige, ausdrucksvolle harmonische Form. Es gibt andere harmonische Formen, die nicht sinnenfällig sind. Ein gutes philosophisches System ist harmonisch, aber nicht sinnenfällig; und wir werden es niemals in das Gebiet des Schönen stellen. Ein tugendhaftes Leben ist harmonisch, fällt aber nur ins Schöne, wenn diese Harmonie in schönen Formen sich ausdrückt. Ein großer Mechanismus ist harmonisch, weil alles zusammenstimmt; er ist auch sinnenfällig, aber nicht schön. Denn es handelt sich hier lediglich um seine Funktionen; er dient bloß dem Zweckmäßigen. Aesthetisch wird er nur durch überflüssigen Schmuck.

Die schöne Form ist wesentlich ausdrucksvoll. Im § 5 gebrauchte ich dafür auch das Wort mimisch, weil wir dort uns vorher fragten: wie kann denn die Natur, wo sie kein organisches Gebild, oder doch bloß Pflanzengruppen uns entgegenbringt, also im Landschaftsgemälde, wie kann da die Natur ausdrucksvoll erscheinen? Wir sagten, das bewirkt die menschliche Seele durch eine innige Symbolik, wodurch sie unbewußt der Natur eine Seelenstimmung unterlegt, so daß dieselbe uns anzusprechen scheint wie ein tierisches oder menschliches Wesen, das seine Stimmung mimisch ausdrückt. Wir legen unsere Seele in die Natur hinein und sehen sie an, wie wenn sie uns mimisch unsere Seele als die ihrige aussprächе.

Die Bezeichnung „ausdrucksvoll" oder „mimisch" wendet sich zugleich polemisch gegen den strengen Formalismus, welcher sagt: der Inhalt macht es gar nicht, sondern nur bestimmbare reine Form.

Den Begriff der Harmonie habe ich bereits erklärt.

„Sinnenfällige, ausdrucksvolle harmonische Form," das wäre also meine Definition. Aber darin ist nicht gesagt, daß das Schöne immer nur Bild ist, daß es immer nur darauf an-

kommt: wie sieht es aus, wie ist die Oberfläche, die Erscheinung beschaffen? Die Erscheinung muß freilich das Innere aussprechen, dieses aber muß ganz in ihr enthalten sein. Das Wesentliche ist also doch immer der Begriff: Erscheinung, Bild; und den habe ich nicht hineingebracht, das muß man sich subintelligieren. Sie sehen: eine Definition ist immer etwas Fragliches, Prekäres; sie bedarf Auseinandersetzungen, oder umgekehrt: es muß ihr die Untersuchung vorausgegangen sein, und nur der versteht sie, nur dem dient sie, der die ganze Reihe von Begriffen durchläuft, welche in der Definition destilliert sind.

Hegel sagt: „der Staat ist der objektive Geist." Erst kürzlich habe ich jemand darüber lachen gehört als über einen Unsinn. Wenn man aber Hegels Auseinandersetzung hierüber kennt, dann erscheint diese Bestimmung ganz vortrefflich. Man muß also eine Definition immer zusammennehmen mit dem, was sie erläutert.

Ich will Ihnen noch einige Definitionen des Schönen geben; es kommt mir so viel nicht darauf an; Sie können auswählen.

Früher habe ich gesagt: „das Schöne ist die Idee in begrenzter Erscheinung". Unter Idee versteht sich zunächst das Wesen des Dinges, das dargestellt werden soll; und dieses Wesen kommt im Schönen vollkommen zur Erscheinung an einem Individuum und dadurch die Idee aller Ideen. Allein das opfere ich ganz leicht gegen die hier gegebene Definition. Ich habe früher auch gesagt: „das Schöne ist das in sich gespiegelte und im Spiegel verklärte Leben." „In sich gespiegelt", das heißt: das Bild ist ja nicht außerhalb des Lebens. Der Spiegel ist im Leben drinnen, im Auge, in der Idealphantasie des Menschen; er ist selber Leben, gibt sich durch Auge, Ohr und Geist ein Gegenbild vom Leben und idealisiert es eben hiemit. So verstanden mag man sich diese Bestimmungen gefallen lassen.

Rosenkranz sagt: „das Schöne ist die Idee, wie sie im Elemente des Sinnlichen als die freie Gestaltung einer harmonischen Totalität sich ausdrückt"[1]). In dieser Definition

[1]) Er hat viel Gutes geschrieben — über Goethe — Diderot u. a. Besonders vortrefflich seine Aesthetik des Häßlichen, ein Buch, das sehr à propos

wollen Sie zunächst bemerken die Worte: „im Elemente des Sinnlichen." Wir haben gesagt: sinnenfällig. Dann: „Gestaltung einer harmonischen Totalität." Alles Schöne ist eine Totalität; und indem es an einem Gegenstand ein vollkommenes Ganzes zeigt, gibt es uns auch den Glauben, daß die Welt ein vollkommenes Ganzes sein werde. — „Freie" Gestaltung, das ist ein sehr guter Zusatz. Wir haben gesehen: das Schöne hat wesentlich den Charakter der Freiheit. Der Druck des Lebens lastet nicht darauf. Ich habe früher, als wir das in eigenem Zusammenhang erwogen, aus Hiob die prächtigen Bilder von den wilden, unbezähmbaren Tieren angeführt [1]). In allem Schönen ist diese freie Lebendigkeit.

Daß Wolff das Schöne als einen „Anschein von Vollkommenheit" bezeichnet, ist erwähnt. Bedingt haben wir ihm darin zugestimmt. Auch habe ich schon Goethes Bestimmung angeführt, die zwar zu eng ist, aber vortrefflich charakterisiert. Das Schöne tritt ein, sagt er, „wenn wir das gesetzmäßig Lebendige in seiner größten Thätigkeit und Vollkommenheit schauen" [2]).

Das Schöne ist also dieses Schauen, dieses Hineinlegen. Wir sahen: zum Schönen gehören zwei: der Zuschauer und das Bild, Subjekt und Objekt. Ich sagte auch: das Schöne ist ein Kontakt zwischen dem Gegenstand und dem Anschauenden. Goethe thut gewiß sehr gut, dieses subjektive Moment in seine Definition hereinzunehmen und so scharf zu betonen durch die Worte „wenn wir — schauen". Das objektive bezeichnet er mit den Worten: „das gesetzmäßig Lebendige in seiner größten Thätigkeit und Vollkommenheit". Er denkt dabei sichtbar an Bildhauer und Maler, an ein schöpferisch bewegtes Gestalten reiner Formen. Aber eben deswegen ist seine Definition zu eng; sie geht nur auf die bildenden Künste.

Wir fanden ferner, daß hier Vollkommenheit und Indivi-

---

gekommen ist. Wer klar werden will über das Schöne, muß auch seinen Gegensatz, das Häßliche erkennen.

1) Vgl. oben S. 67, 68.

2) Vgl. oben S. 107, 116.

dualität immer beisammen sind, daß im Schönen das, was ja nur ein Ding an sich, ein begrenzter Gegenstand oder eine begrenzte, geschlossene Gruppe von Gegenständen ist, auch mangellos erscheint[1]). Die schöne Form, sagten wir, zeigt sich ganz von ihrem Lebensgehalt erfüllt und daher harmonisch. Dabei fallen mir aus der Genesis die Worte ein: „Und Gott sah an alle seine Werke, und siehe, sie waren gut."

An solche Eindrücke knüpft sich nun aber noch etwas, das ich soeben streifte. Ein einzelner sinnenfälliger Gegenstand erweckt hier die sichere Ahnung einer allgemeinen, alles durchdringenden und ordnenden Kraft, die sonst nicht sinnenfällig, sondern bloß im Denken und Glauben gefaßt wird[2]). Das Schöne ist das Scheinbild eines Individuums, das in harmonischer Form einen bestimmten Lebensgehalt eigentümlich und vollkommen veranschaulicht und so die Vorstellung eines harmonischen Weltalls hervorruft. Wir haben beim echt Schönen das Gefühl eines großen Entzückens; und wenn wir hinweggehen, ist es uns, als walte nun etwas Fremdes, das wie ein magisches Goldlicht über der Wirklichkeit zittert. Es ist der Traum von einem vollkommenen Leben.

Bedenken Sie noch einmal Folgendes! Das Vollkommene wäre da, wo alle Dinge harmonisch sind, alle einander dienen und der Endzweck der Welt erreicht ist. Aber wo ist es denn? Kann es je an einem Orte erreicht sein? Nein. Kann es je zu einer Zeit kommen? Nein, es kann nicht. Das Vollkommene ist überall und nirgends, niemals und nimmer. In der empirischen Welt gibt es ja nichts Ganzes; das erfahren Sie bei jedem Schritt. Die Naturdinge sind so oder so angelegt, und kein einzelnes erreicht fehllos das Ziel seiner Bestimmung. Begegnet uns manchmal etwas, wobei wir sagen: das ist recht, näher geprüft erscheint es doch unzulänglich. Jedes einzelne Wesen ist durch seine Einzelheit auch beschränkt, begrenzt und dem Mangel unterworfen. Alle Existenzen sollen sich gegenseitig dienen und sie

---

[1]) Vgl. oben S. 30, 100, 102 ff., 106, 117, 141.
[2]) Vgl. oben S. 4, 19, 142.

thun es auch, aber nicht rein; zwischen all ihr Wechselwirken hinein wirft sich der störende Zufall und drückt ihnen den Stempel der Gebrechlichkeit auf.

Was ist im Menschenleben das Gute? Man kann es nicht denken ohne das Schlechte und Böse. Sagen Sie: gut, so haben Sie das Gegenteil davon auch gesetzt. Das Gute ist kein ruhendes Sein, sondern ein lebendiges bewegtes Niederkämpfen seines Gegenteils, des Bösen. Denken Sie sich eine Welt mit vollkommenen Menschen, so löst sich diese Vorstellung, genügend betrachtet, gänzlich auf. Was sollen Sie thun, wenn es nichts mehr zu erkämpfen gibt? Wahrheit verbreiten heißt Irrtum bekämpfen. Nehmen Sie von irgend einem Wesen an, es sei vollkommen, so kann es nicht mehr ein Individuum sein. Der Begriff Individuum wird ja durch den Begriff Vollkommenheit aufgehoben. Das Vollkommene kann also nicht irgend eine fertige Existenz irgendwo oder irgendwann sein; es ist unaufhörliche Thätigkeit, rastloses Geschehen. Seine Strahlen sind zerstreut, hier setzen sie aus, da scheinen sie hervor. In dieser ungewissen Schwebe schwankt und zittert die Welt. Wer alle Räume des ganzen Universums durch alle Zeiten überschauen könnte, hätte ein Bild, wie sehr die Vollkommenheit niemals fertig an einem Ort und in einer Zeit, sondern, in hohem Ringen und Verschlingen, Sondern, Umwenden und Ergänzen, ein ewig Bewegtes ist, ein ewiges Leben im unendlichen Ganzen aller Zeiten und Räume. Diesen Begriff können wir aber nie zu einer Anschauung bringen.

Und nun aber! Was leistet das Schöne? Es wirft in einen einzelnen Punkt der Zeit und des Raumes, auf einen einzelnen Gegenstand, oder auf eine Gruppe von Gegenständen einen Glanz, daß wir den Eindruck haben: hier ist das Vollkommene, jetzt haben wir es, da ist es, h i e r und j e t z t [1]). Wie ein konvexes Glas dient das Schöne dazu, die im Weltall zerstreuten Strahlen des Vollkommenen auf einen Punkt zu leiten. Blicken wir über seinen Kreis hinaus, so sehen wir sie in der

[1]) Vgl. S. 10.

Unendlichkeit des Raumes und der Zeit und so ungleich ergossen, daß unser geistiges Auge immer wieder zweifelt an der inneren Ordnung der Welt, von der man glauben sollte, sie sei von einem absoluten Wesen regiert.

Man nehme z. B. nur das Wetter. Wenn alles verhagelt wird und Hungersnot eintritt, wie entsetzlich! Jetzt denkt man aber nach und sagt: ja schließlich müßte sich für den, der den ganzen Planeten für sich hätte, doch allgemein eine Wechselkompensation herstellen, so daß die Natur bei all diesen Störungen am Ende doch sich wieder erholen könnte. Wir haben schlecht Wetter, anderswo hat man dafür schön Wetter. Man muß also ineinanderrechnen, dann kommt es am End' heraus. Alle diese Trübungen und Schädigungen heben sich wiederum auf, so daß dabei die Wesen doch bestehen; und das ist ganz in Ordnung. So wollen wir uns trösten. Aber wir möchten noch einen anderen Trost; und den bringt uns das Schöne. Im Schönen ist gut Wetter, und zwar jetzt, in diesem Bilde. Lassen Sie sich nicht durch den Gedanken stören, daß das Schöne auch Sturm, Gewitter, Uebel und Leid schildert! Das muß sich doch auch harmonisch lösen. Da geht es durch Dissonanzen, aber auch zur Harmonie, zum Accord.

Wir tragen in uns die Idee der Gerechtigkeit und glauben an eine Weltordnung, finden aber diesen Glauben selten bewährt. Wohl gibt es herrliche, großartige Momente, wo wir an der Geschichte selbst ein ihr einverleibtes Recht erkennen. Doch es erlischt, und wir sehen Unrecht herrschen über ganze Nationen durch Jahrhunderte hin. Dann kommt wieder eine Zeit, wo der Geist aus der Tiefe bricht und alte Sünden rächt. Das zieht sich verwickelt und unlösbar ins Grenzenlose.

Besorgen Sie nicht, ich wolle hier politisieren, wenn ich ein paar Beispiele bringe; ich brauche sie notwendig zum Zweck unserer Sache. Es hat drei starke Jahrhunderte gedauert, bis Oesterreich eine schwere Schuld büßen mußte, jene in der Zeit der Reformation begangene Schuld, wodurch es sich von Deutschland lossagte, von dem deutschen Geist, der ein protestantischer ist. Darum wurde es auch aus Deutschland hinausgeworfen. —

Nehmen Sie ferner Frankreichs Verhältnis zu Deutschland, die Kriegspolitik Ludwigs XIV. und Napoleons I. Da hat keine Hand aus den Wolken gegriffen, da ist kein Wunder geschehen. Da hat sich einfach alte Schuld gerächt. Da sehen wir ausnehmend erkennbar eine Nemesis in der Geschichte. Aber wie furchtbar hart ist ihr Walten! Wie viel Unschuldige trifft es! — Und andere weithin gedehnte Strecken der Geschichte sind fast ganz lichtlos. Denken Sie an die unaufhörlichen Kämpfe und Greuel der Urvölker, an den 30jährigen Krieg, an die langen Zeiten der Dumpfheit und Schmach unseres Volkes! Wo waltet da ein Sinn, eine Nemesis? Wir stehen einem Rätsel gegenüber. Vor einem Auge jedoch, das alle Reihen der Geschlechter überschaut, müßte sich jede Lücke erfüllen, müßte jedes Uebel aufgelöst und das Ganze vollkommen erscheinen. Dieses Auge haben wir nicht. Aber etwas damit Verwandtes hat der Dichter. Der zieht die vereinzelten Lichter auf einen Punkt zusammen und sagt uns überzeugend: ja, es waltet ein höheres Gesetz, die ewige, gerechte, ausfegende Ordnung. So gibt er uns in einer Handlung ein Scheinbild des Vollkommenen, ein Scheinbild, das kein erlogenes ist, weil wir selbst ahnen: diese Lücken müssen sich ausfüllen. Zum Beispiel in Shakespeares Macbeth haben wir ein solches Bild der Nemesis und ihres furchtbar erhabenen Waltens. — Die Hexen und ihre Prophezeiungen sind ja dort Nebensache. — Dann ein Beispiel, das ich nie genug bewundern konnte: Shakespeares Hamlet. Da erscheint zwar ein Geist, aber in das Handeln der Menschen greift kein Wunder ein. Alles macht sich so, daß es in den Dingen selbst liegt. Jeder handelt und fehlt im Handeln. Schuld auf Schuld. Auch der Beste geht in seinem edlen Streben nicht frei aus. Und am Schluß sehen wir: der Mensch denkt und Gott lenkt. Jeder will etwas erreichen und erreicht etwas anderes, als sein Zweck war. Aus all diesem Gewebe sehen wir ein Resultat heraustreten, an dem jeder unbewußt gearbeitet hat. Und es erscheint gerecht. Die Ermordung des Königs wird endlich doch noch gesühnt. Hamlet darf die Rache noch ausüben, aber für sein Zaudern ist er sichtbar dadurch gestraft, daß er, Rache übend, selbst der

Rache verfällt, Richter ist und gerichtet wird. Das Schicksal erscheint hier als ein Netz, an dem alle weben und in dem sich alle fangen. Es erarbeitet sich ohne Wissen der Einzelnen, deren jeder nur seinem beschränkten Zwecke nachgeht, dieses klare Netz einer inneren Gerechtigkeit, worin Alles seine Vergeltung findet. So muß die Weltgeschichte sein: ein geheimnisvolles Gewebe, an dem eine Geisterhand mitstrickt, die wir nicht kennen, und es so lenkt, daß am Ende die Schuld sich darin fängt.

Was wir sähen, wenn wir die ganze Weltgeschichte in alle Vergangenheit und Zukunft überblicken könnten, das wirft nun also der Dichter in ein unzertrennliches Bild zusammen, so daß wir sagen müssen: es ist gelöst. Die Weltordnung, die wir glauben möchten und nicht sehen können, wird sichtbar gemacht in einem einzelnen Fall.

Es folgt nun von selbst: ein solches Bild erfüllt uns mit einer Lust, die „den Charakter der Unendlichkeit" hat, denn es ist uns, als blickten wir in ein vollkommenes Weltall; und das wird wohl eine Empfindung des höchsten Entzückens sein. Und jetzt fällt ein neues Licht auf unseren früheren Satz: Die ästhetische Lust ist Interesse ohne Interesse. Denn haben wir die Stimmung, in einen so ganz lauteren Zustand zu blicken, so braucht es uns mit keinem daraus entspringenden Zweck zu pressieren. Daher werden wir ruhig und wird jeder leidenschaftlichen Teilnahme der Stachel genommen.

Nun nehmen Sie dazu die Doppelnatur des Menschen und ihren Einklang im Schönen! Künstler und Zuschauer sind dabei in reinstem Gleichmaß sinnlich und seelisch thätig, weil aller Inhalt vollkommen sinnlich die Erscheinung gibt und weil alle Erscheinung ganz seelenvoll ist. Wir müssen also sagen: Wie im Schönen das Weltall harmonisch erscheint, so daß wir nach dem Genuß eines echten Kunstwerkes in höherer Stimmung unseres Weges gehen, ebenso zeigt sich das Schöne als die wahrhaft vereinigende Mitte der Gegensätze, aus denen das menschliche Wesen besteht, der Gegensätze, die ursprünglich eins sein sollten, die aber in Zwiespalt treten und in der Wirklichkeit niemals ganz versöhnbar sind: der Natur in uns mit ihrer

Sinnlichkeit und des Geistes mit der ganzen Strenge seiner Anforderungen[1]).

Es gibt allerlei Arten von Lust, aber alle haben derjenigen Lust gegenüber, die wir beim Echtschönen empfinden, einen Charakter der Einseitigkeit. Die Entdeckung einer Wahrheit erzeugt große Freude und ist etwas Herrliches, aber das Forschen geht, ich möchte sagen, so grausam vor sich und bewegt sich in so abstrakten Sätzen, daß in der Lust des Erkennens ein Teil der Menschennatur unbefriedigt bleibt. — Gutes zu thun ist eine hohe Lust, aber auch beim besten Willen geht es dabei nie ohne Kampf ab, nie ohne schwere Selbstbezähmung. Wir müssen dabei unserer Sinnlichkeit weh thun und Opfer auferlegen. Folgen wir aber der Neigung, die doch immer sinnlich ist, so geht es nicht ab, ohne daß wir Arbeit versäumen, ohne daß wir zu weit gehen und uns dann Vorwürfe machen ꝛc. Der Sinnengenuß überspringt das Maß und verfällt ins Dumpfe, Gemeine. Wir bringen es im Leben zu keiner richtigen, ganzen Einheit unseres Wesens. Der Beste, dem es gelungen ist, Charakter zu werden und es dahin zu bringen, daß ihm Pflicht zur Neigung wird, darf sich nie ganz trauen; die Höhe ist nie ganz erreicht. Er wird jeden Tag in Sorge sein, die Neigung werde in Widerspruch treten mit der Pflicht. So schwer in unserer Stoffnatur ist Geist und Sinnlichkeit zu versöhnen. Im Schönen aber fällt beides zusammen; da wird Sinnlichkeit und Geist in harmonischem Ausgleich befriedigt; da dürfen wir ganz sinnlich sein, ohne geistlos zu werden, weil hier in das Sinnliche die Seele vollständig ergossen ist. Ich erinnere Sie an den Anfang von Schillers Gedicht „Das Ideal und das Leben“:

„Ewigklar und spiegelrein und eben
Fließt das zephyrleichte Leben
Im Olymp den Seligen dahin.
Monde wechseln, und Geschlechter fliehen,
Ihrer Götterjugend Rosen blühen
Wandellos im ewigen Ruin.

[1]) Vgl. oben S. 4, 98, 115.

Zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden
Bleibt dem Menschen nur die bange Wahl;
Auf der Stirn des hohen Uraniden
Leuchtet ihr vermählter Strahl."

Im Anblick des Schönen werden wir zu Himmelsbewohnern erhoben, in deren Wesen Sinnliches und Geistiges rein vermählt ist; so meint es Schiller; und wenn der es sagt, wird es nicht geschraubt sein und noch weniger ein heuchlerisches Wort.

Das wahrhaft Schöne will uns nicht moralisch erziehen und nicht belehren, aber in der ungemein gehobenen Empfindung, womit es uns entläßt, wirkt es indirekt auf die Veredlung unserer Natur. Ich habe gesagt: auf einer Stelle des Raumes, in einem Abschnitt der Zeit erscheint uns im Schönen etwas, das fertig, abgeschlossen, ohne Fehl, in sich befriedigt ist, und in diesem Augenblick nehmen wir den Glanz der Gewißheit mit hinweg, daß die Welt überhaupt kein zerrissenes Stückwerk sein werde, sondern ein volles, in sich zusammenstimmendes Ganzes[1]). Das gilt aber nicht etwa nur von ganz Großen, nicht nur von den erhabenen Werken eines Phidias, Raphael, Michelangelo, Shakespeare. Das geringste Gebilde der Kunst, und wäre es nur ein Gerät, kann uns in solches Entzücken versetzen. Ich will Ihnen zum Beleg ein kurzes Gedicht von Eduard Mörike vorlesen. Es handelt sich bloß von einer Lampe:

Noch unverrückt, o schöne Lampe, schmückest du,
An leichten Ketten zierlich aufgehangen hier,
Die Decke des nun fast vergessnen Lustgemachs.
Auf deiner weißen Marmorschale, deren Rand
Der Epheukranz von goldengrünem Erz umflicht,
Schlingt fröhlich eine Kinderschar den Ringelreihn.
Wie reizend alles! lachend, und ein sanfter Geist
Des Ernstes doch ergossen um die ganze Form —
Ein Kunstgebild der echten Art. Wer achtet sein?
Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst.

Dieses Dichterwort offenbart es schöner, als ich es versucht habe prosaisch zu zeigen, wie das Schöne frei, unabhängig nach

---

[1]) Vgl. oben S. 19, 143.

außen, ein vollendeter Mikrokosmos ist und uns deshalb ein Gefühl des Höchsten gibt.

Schiller sagt im Vorwort zur Braut von Messina: „Alle Kunst ist der Freude gewidmet, und es gibt keine höhere und keine ernsthaftere Aufgabe, als die Menschen zu beglücken." Wenn Schiller das sagt in der Einleitung zu einer so furchtbaren Tragödie, so wird er natürlich unter Freude nicht die gemeine Freude verstehen. Vom Schönen ist ja nicht ausgeschlossen das höchst Furchtbare und nicht der Stoß, den uns das Komische im ersten Augenblick immer zu geben pflegt. Aber dieses wie jenes waltet hier immer so, daß es mit einem Accord schließt. Die Tragödie will den Menschen über das Zeitlose erheben, und im Zeitlosen ist es ihm erst wohl. Hölderlin sagt:

„Viele versuchten umsonst, das Freudigste freudig zu sagen,
Hier spricht endlich es mir, hier in der Trauer sich aus."

Wenn Sie nun bedenken, wie die zwei im Leben immer zerrissenen Seiten: Geistigkeit und Sinnlichkeit, hier, in der Kunst sich vereinigen, so können Sie nun auch sagen: Das Schöne stellt die Einheit der menschlichen Natur wieder her[1]). Das ist es, was Schiller in immer neuen Wendungen zeigt: Hier erscheint Formtrieb und Stofftrieb, Pflicht und Neigung miteinander versöhnt. Ich bitte Sie namentlich nachzulesen über die herrliche Büste der Juno Ludovisi eine Stelle, wo er am griechischen Gottheitsideal auseinandersetzt, wie hier alle Widersprüche in Harmonie gebracht sind.

Es muß im menschlichen Wesen eine Region sein, wo das Nervengeflechte unserer Sinnlichkeit sozusagen am einen Ende ganz unmittelbar das geistige Leben berührt, eine Region, wo dieses just in sie einströmt. Diese Region entbehren viele. Wer aber zum Schönen berufen ist, es schön findet, oder selbst Schönes schafft, in dem ist wahrhaftig vorhanden jene geheimnisvolle Region, wo Sinnlichkeit und Geist zusammenfallen. Schiller schreibt an Goethe: „Alle Ihre denkenden und fühlenden Kräfte

[1]) Vgl. oben S. 4, 98, 115, 147.

haben auf die Einbildungskraft kompromittiert", will also sagen: haben einen Kompromiß eingegangen, sich in der Einbildungskraft zusammenzufinden. Dies ist der schlagendste Ausdruck für die geniale Kraft, die das Schöne erzeugt. Sie besteht in einem Zusammengreifen des ganz Seelischen und des ganz Sinnlichen.

Ohne das Schöne gäbe es im menschlichen Wesen also keinen Punkt, wo sinnliche und geistige Thätigkeit koinzidieren. Ich hätte können damit anfangen im ersten Paragraphen, etwa mit dem Satze: Wenn der Mensch nicht, in zwei ungleiche Stücke gespalten, auseinanderfallen soll, so muß das Schöne eintreten als die Copula, als das Einheitsband. Ich habe es nicht gethan, weil ich vom ABC ausgehen wollte.

Wir sind langsam vorangerückt, Schritt für Schritt weitergelangt und am Ende zu der Erkenntnis: das Schöne ist ein Konvolut, eine Zusammenfassung von Eigenschaften. Man meint, es sei das Einfachste von der Welt, da es ja doch so unmittelbar einleuchtet; und wenn man es untersucht, so zeigt sich, es enthält einen Vorgang unserer Sinne und unseres Geistes, worin so viele Punkte sich vereinigen, daß man nicht daran hinkommt mit e i n e m Schluß, sondern mit einer Reihe von Schlüssen.

Betrachten Sie das Wesen unseres physiologischen Sehens! Die Wissenschaft beleuchtet seinen äußerst komplizierten Akt, spricht uns von einer wellenförmigen Bewegung, die durch die Sehnerven nach dem Gehirn fortgesetzt wird und unserem Bewußtsein als Licht und Farbe erscheint. Allein, was diesem hiefür gilt, ist ja außer ihm nicht Farbe und Licht, es wird bloß in unserem sehenden Geiste dazu. Wir kennen den Bau des Auges, wissen, daß das Netzhautbid im Augenhintergrund, wie in einer camera obscura, entsteht. Aber wie entsteht überhaupt dieses wunderbare Gebilde? Wie erklärt sich sein Accommodationsvermögen? Und wer kann sagen, wodurch das geschaute Bild uns zum Bewußtsein gelangt? So verwickelt und rätselvoll finden wir allein schon diesen Prozeß. Allein das Schöne ist noch etwas ganz anderes: da kommt eine Geistesthätigkeit hinzu, wodurch das Geschaute und Gehörte ideal wird.

Wir stehen hier an der Frage, wie man die Wissenschaften einteilt. Wohin gehört die Lehre vom Schönen oder der Kunst, die Aesthetik? Wie verhält sich das Schöne zum Guten und zum Wahren? Dieser Frage muß noch ein Paragraph gewidmet werden. Also:

§ 9.

Es erhellt, daß die Aesthetik ihre Stelle in der höchsten Sphäre der wissenschaftlichen Gebiete hat, deren Gegenstand der Geist ist, wie er sich der Wahrheit versichert, daß alle Gegensätze und Widersprüche sich in Einheit auflösen. Diese Sphäre umfaßt mit dem Schönen oder der Kunst die Religion und Philosophie. Das Schöne steht nach seinem Rang über dem ethischen Gebiet, denn dieses liegt in der Sphäre des kämpfenden Geistes. Dennoch darf und kann es sich nicht vom Guten trennen, sondern muß es, allerdings auf seine Weise, enthalten. Ebenso ist das Schöne zwar nicht bestimmt, Wahrheit zu lehren, aber es soll in seinem Kerne wahr sein.

Die Wissenschaft sucht ihre Sphären zu gruppieren. Wir pflegen die Welt geistigen Schaffens einzuteilen in das theoretische und das praktische Gebiet. Im theoretischen handelt es sich um Verständnis, da suchen wir das Wesen der Gegenstände uns denkend anzueignen, durch Erkennen in uns herüberzunehmen. Hierher gehören die Naturwissenschaften, Mathematik, Seelenkunde, Logik, Geschichte. Im praktischen Gebiet kommt es darauf an, wie wir auf die Welt wirken, da machen wir einen Begriff zum Zweck, zur That. So in Angelegenheiten des Rechts, der Moral, des Staates und der Technik.

Aber mit dieser Einteilung kommt man nicht zurecht; man weiß nicht, wohin die Kunst gestellt werden soll. Diese beschäftigt sich nicht mit der Wahrheit, macht keinen Versuch, zu erkennen. In ihrem Gebiet theoretisieren wir nicht; hier kommt alles darauf an, wie etwas als Bild unmittelbar einleuchtet, wie etwas aussieht. Und nicht minder falsch ist es, sie einfach in das praktische Gebiet zu stellen. Schönes hervorbringen ist

nicht ein Handeln wie das andere Handeln. Die Kunst will nur darstellen, will nichts in der Welt verändern, läßt die Welt stehen, wie sie ist. Oder will sie etwa auf gute Gesinnung wirken? Auch dies ist nicht ihr Zweck. Auf der einen Seite besteht ihr Verhalten also in einer Kontemplation, die kein wissenschaftliches Untersuchen, auf der anderen Seite in einem Darstellen, das kein Handeln ist.

Wir kommen überhaupt in Verlegenheit, wenn wir nicht das ganze Feld geistigen Schaffens in drei Gebiete teilen, neben dem theoretischen und praktischen ein ideales annehmen, das Gebiet der Religion, der Kunst und der Philosophie. In den drei Bezirken dieses Idealgebiets sucht sich der Geist auf verschiedene Weise die Ueberzeugung zu geben, daß die Welt ein von einer Einheit durchdrungenes, in einer Einheit begründetes, harmonisch bewegtes Ganzes ist.

Blicken Sie hinüber in das theoretische und in das praktische Gebiet! Dort haben wir vor uns eine Welt, wo nie volle Befriedigung eintritt. Wir erkennen niemals das Objekt ganz und nie alle Objekte, und wir vermögen auch nie alle unsere Zwecke zu verwirklichen. Aber nun muß es ja doch Gebiete geben, wo unser Geist sich dessen versichert, daß die Welt trotz dem übrig bleibenden Rest, trotz allen Schranken und Uebeln (auch den moralischen) gut sein müsse und in Ordnung, ewig und vollkommen, daß ihr ein Eines zu Grunde liege.

Die Religion nennt dieses Eine Gott. Sie ist die Philosophie für alle Welt, die naive Urform jenes idealen Strebens, das die höchste Einheit des Universums sucht. Sie hat, wie am tiefsten Schleiermacher gezeigt hat, ihren Sitz im Gefühl, nicht, wie Hegel sagt, in der Vorstellung. Philosophie ist Sache des reinen, strengen Denkens, und Religion Sache des Gefühls.

Was enthält nun das Gefühl als Religion? Dieses tiefste Grundgefühl, dies Existenzialgefühl unserer Seele sagt uns, daß wir nur ein unendlich kleiner, verschwindender, vergänglicher Teil im ungeheuren Weltall sind. Die Religion durchdringt und durchschüttert uns mit diesem Grundgefühl unserer ohnmächtigen Kleinheit und ist in diesem Sinn das Gefühl der

Tragödie des Lebens. Sie sagt: du bist ein Zwerg und mir ganz fremd, wenn du glaubst, du seiest dem Weltall irgendwie unentbehrlich und es komme ihm alles darauf an, dich zu retten. Davon durchbohrt sein ist das Erste der Religion, und es ist ein Grundgefühl, weil es einfach aussagt, was wir sind. — Aber dasselbe Grundgefühl wird uns auch weiter sagen: Diene diesem ungeheuren Ganzen! Dann bist du ein Teil, ein brauchbares Glied in ihm, und dies gibt dir deinen Wert; dann wirst du nicht mehr Schauer haben vor dem Gefühl deines Nichts, sondern dann bist du ein Etwas. — Es mag manchem hart erscheinen, aber das Unglück dieser Dienstpflicht ist in Wahrheit nur inneres Glück, das unser Gefühl befreit und versöhnt. Darin liegt die wahre Heiligung. Du mußt dein Leben durch Arbeit abverdienen. Dienen wird das Rechte sein. Dienen wird auch das rechte Moralprinzip sein; ich kenne ein besseres nicht. Wer dient, und wäre es dem kleinsten Ganzen, der hinterläßt Früchte, die ihn überleben; und das ist nach meiner Ueberzeugung der einzige Weg, unsterblich zu werden. Dienen heißt sich ins Zeitlose erheben und es in jedem Momente treuen Dienstes genießen.

Religion ist Durchdrungensein von unserer Gliedschaft im Universum. Religion heißt den Egoismus opfern. Dankbar sein heißt dienen. Wenn dies Religion ist, so werden Sie nun sogleich erkennen: für die Menge ist das nie Religion gewesen und wird es auch nie sein. Seit es eine Religion gibt, hat sich das Grundgefühl, auf dem sie beruht, eine Bilderwelt geschaffen und diese für unbedingt wahr gehalten. Alles Gefühl verlangt, sich an eine Vorstellung anzuknüpfen wie eine Ranke an einen Stamm; und so nimmt die Religion die Vorstellung, die Phantasie zu Hilfe; und damit zieht sie die Kunst in ihren Dienst. Die Götter, denen von der mythischen Phantasie schon ein Leib angedichtet war, sind von der Kunst bildlich vor Augen gestellt und zu idealen Gestalten verklärt worden. So hat die Religion mit der Welt ihrer Vorstellungen der Kunst herrliche, nie ganz entbehrliche Motive geboten, und die dankbare Kunst hat diesen an sich noch unklaren Vorstellungen Form gegeben. Den Wert

der Kunst für die Religion bezeichnet ein Grieche mit dem einfachen Wort: „Die Dichter haben den Griechen ihre Götter geschenkt."

Also das religiöse Gefühl des Volkes bedarf der Phantasie, der Kunst. Solange positive Religion besteht, haben die Völker die Naturkräfte personifiziert und den daraus geschaffenen Göttern noch andere Eigenschaften beigelegt, wodurch die Idee ihrer Herrschaft auf die sittlichen und politischen Gebiete ausgedehnt wurde. Sie haben diese Götter immer auf Kosten der Natur für wahr, für existierend gehalten, haben ihnen einen Wohnort angewiesen, also im Olymp, im Himmel u. a. O., haben sie aus diesen Wohnungen heraustreten lassen; und damit war immer das Wunder verbunden. Sie haben geglaubt, daß *in* der Natur etwas *gegen* die Natur vor sich gehe, also: daß es hölzernes Eisen gebe. Jede Volksreligion ist darin unfrei. Während ihre Bilderwelt für den Frommen (im respektiven Sinne) eine Stütze ist, hat sie von jeher auch verfinsternd gewirkt; und da die Menschheit diese Bilderwelt niemals entbehren kann, ist ja eine Hölle von Uebeln über sie gekommen. Das ist die schwache, die sterbliche und unheimliche Seite der Religion, die wir positiv nennen im Unterschied von jener reinen, die keinen Kultus gründen kann.

Das Sinnbild, das Symbol, der Schein gilt dem positiv Religiösen für eine Realität, die er sich um keinen Preis nehmen läßt, für Thatsache, Existenz, Geschichte; und er hat von jeher diejenigen grausam verfolgt, gekreuzigt und verbrannt, die sagten: Das ist nur Symbol, das deinem Gefühl als Stecken und Stab dient, es ist keine Wirklichkeit. Sokrates! Wenn wir seine Lehre auf eine kurze Form reduzieren, so heißt sie: „Die Götter mußt du in deinem Innern suchen, sie sind nicht." Und dafür hat er dürfen den Giftbecher trinken; — wie es von jeher in der Welt gegangen ist.

Die Götter werden sehr menschlich, sinnlich gedacht, und menschliche Eigenschaften sind ihnen von jeher angedichtet worden, anthropomorphische und selbst anthropophagische Züge. Auch das Christentum gibt dem Letzten, Höchsten, was wir suchen,

solche Eigenschaften. Wir haben darin noch einen ungemeinen Rest von heidnischer Mythologie. Den Teufel nahm man aus dem Persischen. Und nicht genug damit. Der herrliche Charakter, der bewundernswert edle, reine, gemütsfreie, wohlwollende, liebevolle Mensch Jesus, der freilich Worte gesprochen, die ewig wahr sind: wir ruhten nicht, bis er ein Halbgott wurde, ein Sohn Gottes. Das ist heidnischer Einfluß. —

Unser Geist bildet sich das Ideal eines vollkommenen Menschen; er sammelt in sich die Vollkommenheit, die in allen Menschen irgendwie getrübt erscheint, zu einer reinen Vorstellung. Dieses ideale Bild in unserem Geist kann nicht historisch sein, das ist nicht möglich, sonst bricht Ihnen jeder Begriff eines Naturgesetzes zusammen, und es herrscht Wahnsinn. Die Wunder können nicht historisch sein. Und die Auferstehung? Sie ist ein Sinnbild der Wahrheit, daß der Geist nicht umzubringen ist. Dieses Sinnbild dient dem naiven Bewußtsein, kann aber kein Faktum sein. Aber wie gesagt: Die Volksreligion verwechselt Symbol und Realität und wird diejenigen immer verdammen, die die Symbole nicht für Thatsachen halten und mit der Waffe der Kritik aufzuzeigen suchen, daß sie es nicht sind.

Weiter! Die positive Religion ist bemüht, den Trost über die Uebel der Welt sich bildlich vorzustellen, indem sie sagt: hier nicht, aber anderswo kommt dann Belohnung des Guten und Bestrafung des Bösen. „Anderswo?" Wo denn? Die Naturwissenschaft zeigt, daß das Weltall, unendlich im Raum und in der Zeit, anderen Wesen keine Stelle gibt, als solchen, die, wenn sie leben, auch leiden müssen. Existieren heißt eben: in die Welt der Schranken hineingesetzt sein und gegen Uebel kämpfen. Ein anderes Einzelwesen gibt es nicht, wenn irgend ein Wort der Naturwissenschaft wahr sein soll. — Ein anderes Mal und anderswo, heißt es da. Das Schöne hingegen sagt: nein: hier und jetzt. —

Es gibt weder Himmel noch Hölle, oben und unten; damit dränge die ganze Mythologie herein. Das Christentum hat sich nicht genügen lassen mit *einem* Gott. Wie es seinen Begründer als zweiten Gott neben den ersten stellte, so erhob es Maria,

nach uralten, vielleicht ägyptischen Vorstellungen zu einer Göttin. Aber dazu wurde noch der heilige Geist verkörpert; und so sind wir im Olymp. Die christliche Theologie hat drei Götter festgestellt und leugnet es wieder, indem sie diese drei Einen nennt; sie sagt: es sind drei aber doch nicht drei. Also ein hölzernes Eisen. Das heißt: ja, es ist ein Eisen, aber dieses Eisen ist doch nur hölzern. Das läßt sich die positive Religion nicht nehmen; und so ist sie unfrei. So lange die Welt steht, werden sich nur blutwenige Menschen finden, die sich nicht dazu bekennen; und die Geschichte erzählt, wie es ihnen dafür geht. Aber allein nur die wahre, die freie Religion bricht den Egoismus, allein das Grundgefühl meiner absoluten Winzigkeit hilft mir das trotzige Ich durchbrechen. Die Positiven sind in ihrer Vorstellungsart unfrei, blind und daher verfolgungssüchtig. Tolerant ist allein, wer sich über die konfessionellen Gebiete hinaus in den Aether der reinen Religion erhebt. —

Um das in ihr enthaltene Grundgefühl zum Leben zu bringen, schuf also die positive Religion eine Bilderwelt, der sie gebunden gegenüber steht, als ob sie Wirklichkeit wäre. Und dabei bediente sie sich der Kunst. Aber sie mußte erfahren, daß sie an der Kunst eine Verräterin in ihrem Hause aufgezogen hatte. Die Götterbilder wurden schöner und schöner; und man mußte sich überzeugen, daß sie in ihrer vollendeten Schönheit nicht die Erbauung förderten. Das heißt: wenn jemand von einem Gottesdienst sich erbaut glaubt, der den reichsten Schmuck der Künste sich anlegt und alle Fülle ihrer Wirkungen aufbietet, so möge er sicher sein: es ist zum größten Teil Kunstfreude. Diese aber stimmt nicht religiös. Dem strengen Ernst der Religion gegenüber ist die Kunst zerstreuend. Wer an harmonischen Formen sich erfreut, ist nicht gestimmt, sich prüfend zu fragen: bist du ein Mensch, der wert ist zu leben? Das offenbart mir die Kunst nicht, sie ist zu heiter. Und deswegen ist es eine schwache Seele, die sich durch ein Gemisch von ästhetischen Reizen und Religionsvorstellungen hinüberziehen läßt aus einer ernsteren in eine durch Kunstfreude erheiterte Konfession. Pausanias berichtet in seiner Geschichte Griechenlands von ur-

alten Bildern, die roh in der Form waren und recht gestreng aussahen, recht bös, und sagt: „diese sind heiliger als die neuen, schönen.“ So werden die ganz alten düsteren Marienbilder als gnadenreich verehrt; sie erscheinen besser geeignet, den Menschen in sein Inneres zu werfen, als diejenigen mit freier, gefälliger, brillanter Form.

Und die Bilderstürme des 16. Jahrhunderts? Kein Freund der Kunst wird sie je entschuldigen, aber ein Körnchen Wahrheit ist dabei. Sie wurden freilich ausgeführt von rohen Menschen, die gar kein Kunstgefühl hatten, aber diese gingen aus von dem Gedanken: es sind Götzenbilder, die angebetet werden, Gegenstände des Götzendienstes; und da hatten sie recht. Als gebildete Menschen hätten sie gesagt: schaffen wir sie in ein Museum! aber sie waren eben roh. Heute ist es in der ganzen katholischen Welt so, daß die Kirchenbilder im Sinne des Götzendienstes verehrt werden. Da glaubt man: diese Maria thut Wunder, thut es mehr als eine andere u. dergl. Madonnenbilder erscheinen und verschwinden. Man gibt der heiligen Gestalt frisches Zeug; just wie im Altertum, wo die Götterbilder gewaschen wurden, neue Röcke bekamen, wie z. B. die Statue der Athene auf dem Parthenon. —

Aber jetzt betrachten Sie die Kunst für sich! Sie hat zwar ihre Bilder zu großem Teil gemein mit der Religion, aber als Kunst steht sie ihnen ganz anders gegenüber. Das Schöne ist ja freier Schein, bloßes Bild[1]). Nehmen Sie irgend eine griechische Götterstatue, z. B. den Apollo. Wir betrachten ihn mit hoher Freude. Aber wir g l a u b e n ja nicht mehr an die Götter der Alten; es fällt uns nicht ein, zu meinen, es gebe wirklich einen Apollo. Und doch hat er für uns eine innere Wahrheit; wir sehen in ihm personifiziert die Herrlichkeit des Lichtes, das ein Symbol des Geistes ist, die Herrlichkeit der Klarheit des Geistes. Oder wir stehen mit einem der Andacht ähnlichen Gefühl vor der sixtinischen Madonna, aber es ist nicht identisch mit der Andacht kirchlicher Verehrung[2]). Wer sie anbetet, sieht ihre

[1]) Siehe oben S. 50 ff.
[2]) Siehe oben S. 83.

Schönheit nicht. Schönheit sehen ist etwas ganz anderes als im tiefen, dunklen Versöhnungsdrang eine Bildgestalt verwechseln mit einer Person, die es gibt, die da ist, an die man hinbeten kann. In dieser Art von Andacht betrachten wir die sixtinische Madonna nicht.

Es ist ein Gewinn für dieses Bild, daß es von seiner ursprünglichen Stelle, einer Klosterkirche in Piacenza, weggekommen ist. Dort würde es wie ehedem als Götzenbild angebetet. An seiner Statt befindet sich jetzt dort eine sehr mittelmäßige Kopie, und sie dient ihrem Zweck vielleicht besser. Es ist zwar eine unsaubere Geschichte, wie das Bild herausgebracht wurde (die Einleitung zum Dresdener Katalog gibt davon Bericht). Aber auf der anderen Seite wird es wohl recht sein und ein Glück, daß dieses Wunderwerk Raphaels in eine Kunsthalle versetzt ist, wo gebildete Menschen in der Stimmung der Kunstandacht vor ihm sitzen. Auch der Protestant und der ärgste Ketzer betrachtet es mit höchster Erhebung der Seele. Das kann man ganz wohl, ohne irgend zu glauben an die Dogmen von der Göttlichkeit der Mutterschaft Marias, ohne irgend zu glauben, daß Christus entsprungen sei gegen das Naturgesetz und daß sie dann in den Himmel aufgenommen worden sei. Man hat ihr ja dann alle Eigenschaften der alten Göttermutter beigelegt; sie ist Isis, Astarot, Cybele; sie ist die Himmelskönigin, die allgemeine weibliche Weltgottheit. Wir kümmern uns nicht im geringsten darum, und die sixtinische Madonna freut uns doch, sie ist uns, wie gesagt, ein Symbol der reinen Weiblichkeit, die im Mutterstande noch jungfräulich bleibt, und der Seligkeiten, die ein solches Weib empfindet. Sie hat so eine innere Wahrheit, ganz abgesehen davon, ob es eine solche Existenz g e b e; das sind absolut zweierlei Sachen.

Hier sehen Sie also den Unterschied der Kunst von der positiven Religion. In der Kunst und überhaupt in der ästhetischen Stimmung befinden wir uns in freier Illusion. Im Hintergrund unseres Bewußtseins ist es ganz klar, daß wir den Gegenstand nicht wie eine Wirklichkeit zu nehmen haben; unser Gemüt bleibt hell und unabhängig von jenem Glauben, das Bild

müsse eine Existenz sein. Daher ist es auch so gering, Kunstwerke, Dichtungen, Gemälde darauf hin anzusehen, wie viel davon wahr und wirklich geschehen ist, was wohl zu Grunde liegt aus dem Leben des Künstlers. Das sind lauter Fragen, welche stumpfe und kleinliche Menschen erheben. Die Kunst ist eine edle Lügnerin. Sie dichtet, und auch der Architekt dichtet. Diese Ornamente, diese stilisierten Pflanzen, Akanthusblätter, Voluten sind ja keine Wirklichkeit; das macht er uns eben vor, weil es wohlgefällig ausdrucksvolle Formen sind. Was wollen Sie mit dem ganzen Gebiet der berechtigten Phantastik anfangen, wenn Sie die Kunst auf Wahrheit examinieren?

Also freier Schein, täuschungslose Täuschung, wenn Sie die paradoxe Form erlauben!

Dann hat das ästhetische und künstlerische Vermögen vor dem religiösen noch einen anderen Vorzug. Die Religion auf ihrem strengen Standpunkt ist immer geneigt, die Sinnlichkeit zu verdammen; sie muß es, und ist es ihr nicht übelzunehmen. Ihr ist das Fleisch zu nichts nütze. Sie faßt und schüttelt den Menschen im sittlichen Sinn; es liegt ihr fern, seine Sinnlichkeit ins Schöne zu adeln. Sie hat immer Argwohn gegen diese Seite des Menschen, gibt keine Anleitung, unsere Sinnlichkeit auf ihrem eigenen Boden zu erziehen, zu läutern, zu vergeistigen, zu humanisieren, so daß sie ein Organ wird für den reinsten Inhalt der Seele. Aus ihr läßt sich schwer eine Pflicht folgern, unsere eigene körperliche Erscheinung so durchzubilden, daß wir in unserer Person einen menschenwürdigen Menschen darstellen; nur auf großen Umwegen wird es eingeräumt.

In diese Lücke tritt nun die Kunst. In ihrem Gebiet wird ja die Sinnlichkeit in ihrem eigenen Element erfaßt und zu einem Gefäß des seelischen Lebens geformt. Schiller hat diesen Gedanken in seiner Schrift „die ästhetische Erziehung des Menschen" durchgeführt. Eine Art Losungswort von ihm und Goethe war der Grundsatz: das ästhetische Ideal besteht darin, die menschliche Persönlichkeit so durchzubilden, daß der ganze Umfang ihrer Sinnlichkeit mit allen ihren Trieben und Empfindungen harmonisch zusammenstimmt mit ihrem höheren

geistigen Leben, mit ihrer ethischen Gesinnung, daß das Gute Neigung wird und mit Grazie geschieht.

Aber noch etwas. Schiller hat in der genannten Schrift auch etwas zu viel Wert darauf gelegt, daß der Mensch ästhetisch erzogen werde, als ob ihn das so ohne weiteres auch zum Guten heranbilden würde. Er hat dann dieses Zuviel erkannt und „über die notwendigen Grenzen im Gebrauch schöner Formen" geschrieben. Ich möchte Ihnen raten, das nachzulesen, denn dort zeigt Schiller, wie eine nur ästhetische Erziehung den Menschen leicht verbildet, und zwar dahin, daß er die schönen Formen auf Kosten des Guten sucht, indem er z. B. statt mit der herben Wahrheit herauszurücken, angenehm höflich ist, indem er, um hier edel zu erscheinen, dort eine Pflicht verletzt. Dabei führt Schiller auch die verkehrten, falsch populären Erzeugnisse der Litteratur an. Sei nur ja kein Schöngeist, nur ja keiner von denen, die z. B. fähig sind, wenn das Vaterland in Gefahr steht, tändelnde Sonette zu dichten. Das ist ekelhafte Menschheitserscheinung! —

Denken Sie dabei auch an die einseitig ästhetische und humanitäre Richtung der italienischen Renaissance. Im Gegensatze dazu drang die deutsche Reformation auf eine einseitig ethische Konzentration; sie verwies den Menschen auf sein eigenes Inneres. Bist du, sagte sie, vom Gefühl der Schuld bewegt, so hast du alles allein mit dir selbst abzumachen; es kann dir kein anderer helfen. —

So bleibt die Bedeutung der religiösen Sphäre bestehen, wenn auch die der Kunst dadurch, daß sie frei ist von jener dumpfen Bindung, die in der positiven Religion überall stattfindet, als eine relativ höhere Stufe erscheint. Das Schöne, die Kunst packt uns nicht so in den Tiefen wie die Religion, die uns den Blitz ins Innere wirft; das ist etwas anderes als die freie Heiterkeit der Kunst. Es braucht diese innerste Durchschüttelung des Menschen. Und so groß die Uebel sind, die sich an die blinde Intensität des Bilderglaubens und an die götzendienerische Stellung des Denkens gegenüber dem Bild knüpfen, das reine Grundwesen der Religion muß erhalten

bleiben. Es ist ein gewisser Zug in unserer Zeit gegen die Religion, und dieser Zug ist verworren, denn da wird nicht unterschieden. Versteht man unter Religion die unfrei geglaubte Bilderwelt, so wird jeder denkende Mann bei dem Feldzug gegen sie mitthun, und wahr ist es, daß wir mit dieser Bilderwelt die Menschen, da sie doch durch die Naturwissenschaften so geweckt sind, nicht mehr erziehen können; dagegen sind sie gerüstet. Versteht man aber unter Religion das tragisch große Grundgefühl, das uns erhebt, indem es uns zermalmt: das darf den Menschen nicht genommen werden; nein, nein, die Religion müssen wir retten und die ihr zu Grunde liegende Ehrfurcht, die unserem Geschlechte verloren gehen will!

Jetzt fassen Sie wieder die Philosophie ins Auge, die Wissenschaft der Wissenschaften, die sich selbst über ihre Methode, ihren Umfang im Können und über die Gründe dieses Könnens Rechenschaft gibt. Sie ist die höchste unter den Sphären des Idealgebietes.

Religion, d. h. positive, volksphilosophische Religion, und Kunst brauchen Bild. Die reine Wissenschaft hat es dagegen zur Aufgabe, sich von allem Bildlichen frei zu halten, ganz scheinlos zu denken, ganz abstrakt, den Gedanken bloß als Gedanken zu fassen, also ganz abgekehrt vom Bild. Unter „abstrakt" stellt man sich häufig vor, was so zu belächeln sei, etwas Armes: „Grau, teurer Freund, ist alle Theorie" u. s. w. Man vergißt aber, daß Mephistopheles dieses gesagt hat. Rein abstrakt denken zu können, ist das Größte und Schwerste, was der menschliche Geist vermag, denn nur, wenn er alles Bildliche und Sinnliche entfernt, vermag er es. Da ist er als reiner Geist und in seinem reinen Elemente thätig; da ist er im Allgemeinen. Da sucht er das Wesen der Dinge; er sucht, „was die Welt im Innersten zusammenhält".

Philosophie ist die Wissenschaft des Uebersinnlichen. Wenn man sagt „übersinnlich", da denken die meisten Leute an etwas oberhalb der Sinnenwelt, das sie erst noch recht mit hübschen Figuren bevölkern. Aber das Uebersinnliche ist bildlos, und mit dem bildlos Uebersinnlichen hat es die Philosophie zu thun.

Sie sucht auf dem Weg des strengen Begriffs sich klar zu machen, daß eine Einheit das Weltall beherrsche und daß dieses daher ein Geordnetes und Harmonisches sein müsse, sucht in der Form des Begriffs die Frage zu beantworten: was ist das Grundwesen aller Dinge? Da es nur ein Grundwesen aller Dinge geben kann, so sagt man dasselbe, wenn man sagt: die Philosophie sucht die Einheit aller Dinge. Sie sucht sie, wird aber das letzte Wort des Rätsels nie finden, und doch ist sie die höchste Thätigkeit des menschlichen Geistes, und selbst Mephistopheles muß sagen: „Verachte nur Vernunft und Wissenschaft, des Menschen allerhöchste Kraft" ꝛc.

Was ist das Grundwesen und die Einheit der Dinge? Es liegt nicht in unserem Wege, hierauf näher einzugehen. Ich will nur andeutend einiges hierüber bemerken. Im gegenwärtigen Stande der Wissenschaft sagen die einen: das absolute Grundwesen der Dinge ist die Materie. Aber da muß der Philosoph sich fragen: was ist Materie? Gibt es wirklich Materie? Sie löst sich vor seinem Denken in Formen und Kräfte auf. — Das heißt: über das Sinnliche übersinnlich denken. — Dann kommen die Physiker mit der Lehre von den Uratomen, und der Philosoph fragt wieder: ja was ist denn Atom? Und er findet, das Atom ist ein Unsinn, der sich nicht denken läßt. Damit meine ich nicht die Moleküle, ohne welche die Physik nicht schaffen kann. Transmikroskopisch kleine Teile der Materie annehmen heißt noch nicht das Ganze der Natur aus Atomen erklären, denn das Atom befindet sich noch hinter dem Molekül. Atom ist, was ich nicht teilen kann, und doch will es Materie sein. Das ist ein absoluter Widerspruch. Also gibt es keine Atome, also ist die Materie ein Schein.

Die anderen sagen nun: Das absolute, ewige Grundwesen aller Dinge ist der Geist. Da kommt aber die unendlich schwere Frage: wenn das Eine in Allem der Geist ist, wie kommt es dann, daß es eine Materie gibt, so dick und grob, daß man sich Beulen daran stößt? Allein dieses Geistige kann ja in der Materie selbst enthalten sein. Wenn die Materie ein Gehirn bauen kann, so muß hinter der Materie noch etwas anderes

stecken. Jedoch, was ist nun Seele, Geist? Wie verhält sich die Seele zum Körper? Ist Seele eine eigene Substanz? Wie ist denkbar, daß sie mit dem Körper so fein vereinigt ist? Ist der menschliche Wille frei oder nicht? Da stehen wir vor den allerdunkelsten Rätseln.

Wir teilen die Erscheinungen der Materie ein nach Raum und Zeit. Aber was ist Raum und Zeit? Sind sie gegenständliche Sachen oder bloß in unserem Kopfe? Weiter. Wir verarbeiten alle Eindrücke nach gewissen Gesetzen, Kategorien, z. B. nach dem Gesetz von Ursache und Wirkung. Alles ist Wirkung einer Ursache und wird wieder Ursache; es ist eine Kette. Ist dieses eine Wahrheit? Ist es in den Dingen, oder nur in unserem Kopfe? Wir sehen: es regnet, dann wird der Boden naß. Also Ursache und Wirkung. Das *sehen* wir aber nicht, absolut nicht; das denken wir hinzu. Der Kausalzusammenhang ist nicht als solcher sichtbar. Was wir sehen, ist bloß Regen, Nässe. Das innere Band sehen wir nicht. Also der Begriff Ursache und Wirkung ist in unserem Kopfe. Aber er ist auch Naturgesetz. Denkgesetze müssen doch auch Naturgesetze sein, sonst könnten die Astronomen unmöglich eine künftige Sonnenfinsternis voraussehen.

Läßt sich die Natur als ein Ding denken, als ein Ganzes, das von zwei Grundkräften durchdrungen ist? Kann ich den Begriff Zweck auf das Weltall anwenden oder nicht? Spinoza leugnet es. — —

Wer sich diese höchsten Fragen mit den gegebenen Vorstellungen der Volksreligion zu lösen gewohnt ist, wird sagen: Gott hat diese Dinge geschaffen, geordnet und leitet sie. Gott wird so als eine Person gedacht. Aber was ist Persönlichkeit? Ist sie nicht immer eine Einheit von Seele und Leib, ein mit Schranken behaftetes Ich? Kennen wir eine andere Persönlichkeit? Läßt sich eine andere denken? Eine Person ist beschränkt anderen gegenüber, die auch Personen sind. Wird also das Wesen Gottes nicht beschränkt, wenn wir es als ein persönliches fassen? — Dann das „Schaffen" selbst? Ein Ding verfertigen! Kann man diese aus der empirischen Welt hergenom-

mene Vorstellung auf das ewige Wesen Gottes übertragen? — Die Antwort bitte ich Sie selbst zu suchen. —

Wir sind im idealen Gebiete, wo man Trost sucht, Erhebung über die Welt der unendlichen Schranken, über den ungelöst bleibenden Rest, über das Uebel. Wie hilft man sich?

Ich glaube, daß die Lösung liegen muß im Begriff der ewigen Bewegung, und habe schon davon gesprochen, als wir mit dem Begriffe Vollkommenheit beschäftigt waren. Das unbedingte, ewige Grundwesen der Welt ist kein Stoff, sondern ein ewig lebendig Bewegtes. Der Geist, der absolute Bewegung ist, kann nicht anders wirken als in ewigem Lösen und Setzen von Schranken. Ewiger Sieg und ewiger Kampf. — Dort ungefähr kann die Lösung liegen. Ich kenne den völlig ungenügenden Charakter derselben wohl. Ich bringe das alles nur, um Ihnen klar zu machen, wie die Philosophie ein Gebiet der unerbittlich strengen Begriffe ist.

Die Geschichte wird der Philosoph betrachten auf dem Standpunkt der Frage, ob sich in dieser großen Bewegung der Menschheit ein Entwickelungsgesetz, eine innere Ordnung nachweisen läßt. Das nennen wir Philosophie der Geschichte. — Wäre das nachzuweisen, so könnte man die Geschichte auffassen wie ein großes Drama, worin die Völker ihre Rollen spielen. — Nun ist das zugleich ein Versuch, die moralischen und natürlichen Uebel in der Welt zu erklären; denn wenn sie schließlich eine wahre Macht sind, so ist es aus mit einer inneren Ordnung im Gang der Dinge. Die Philosophie wird immer zu verstehen haben, daß die Weltgeschichte trotz allem Uebel eine Bewegung ist, die nach ewigen, ihr geheimnisvoll innewohnenden Gesetzen erfolgt. Und sie wird immer zu finden und zu zeigen streben, was ich Ihnen im Zusammenhang des Paragraphen 8 sagte: daß das Vollkommene zwar in keiner Zeit und an keinem Ort für sich auftritt, aber daß es durch alle Kämpfe und alle Räume in der Form ewigen Strebens hindurchgeht[1]).

Wenn die Philosophie das glaubhaft machen kann, so

[1]) Vgl. S. 144.

kommt sie nun mit dem reinen Begriff dort an, wo die Kunst eintrifft, da ja alles Schöne eine Ahnung von einem harmonischen Weltall gibt.

Die höchste Leistung des Menschen, sage ich, ist das ganz abstrakte Denken, und so stelle ich die Philosophie zu oberst in dem Idealgebiet, dem auch die Religion und die Kunst angehören. Aber wenn sie auch die höchste Stufe bildet, so sind deshalb die anderen nicht als entbehrlich zu betrachten. Sie ist kein Aequivalent für Kunst oder Religion. Wie viele gibt es in der Welt, die so abstrakt zu denken und so ganz wie der strenge Philosoph die Phantasie zurückzuhalten vermögen? Wenn nur dieser sich die Ruhe der Seele erwerben könnte, stünde es übel mit der übrigen Menschheit. — Und sein reines Denken, es ist ja auch ein Opfer. Er erkauft es mit Vernachlässigung seines sinnlichen Menschentums. Schiller schreibt an Goethe: „der Poet ist der ganze Mensch, der Philosoph ist immer nur der halbe." Ist wahr und nicht wahr. Der Philosoph wird auf der Seite der schönen Formen immer etwas einbüßen und wird sehr verpflichtet sein, durch Kunstbildung nachzuholen, was ihm hierin fehlt. Wie verhalten sich nun Philosophie und Kunst in ihrem Wertmaß? Ein einzelner Gedanke ist wohl nie so bedeutend wie eine einzelne Aeußerung der Kunst; er bildet kein Ganzes wie ein Kunstwerk. Die Philosophie hat es ja zu thun mit Begriffen, die ihren Wert nur in ihrem vollen Zusammenhange haben. Nehmen Sie nun aber die Weltanschauung eines großen Philosophen überhaupt, so bleibt dagegen ein klassisches Kunstgebilde doch zurück. Der geniale Denker überragt den genialen Künstler; und die Philosophie, als Gesamtthätigkeit, steht höher als die Kunstwelt. Den Vorrang hat doch die Kraft, die einer anderen, wenn auch nur bis zu einem gewissen Grade, in ihr Geheimnis blickt.

Daß das Schaffen des Künstlers im tiefsten Grund unbewußt ist, kam schon zur Sprache[1]). Die Philosophie nun kann, als Psychologie der Phantasie, einen Begriff geben von

[1]) Vgl. oben S. 8.

dieser Art zu schaffen, wenn sie es auch niemals ganz ergründen wird; sie sieht dem Künstler und Dichter in seine Werkstatt hinein; und eben darin bewährt sich ihre Ueberlegenheit.

Wie verhält sich nun aber das Schöne zum Guten? Oder die Aesthetik zur Ethik? — Ich sage nicht gern: Moral. Der Begriff moralisch hat sich etwas verengt, so daß man dabei nur an das Privatleben denkt. —

Im ethischen Gebiet ist die Losung Kampf. Das Gute ist ja ein Kampf, denn es steht dem Uebel gegenüber. Es ist das Gebiet des ewig ungelösten, des ewig nie ganz geschehenden Sollens. Da nun aber das Schöne im Elemente des Vollkommenen wohnt, so schwebt es über dem Ethischen. Wir haben uns ja schon seiner idealen Wirkung erinnert. In seinem Anblick dünkt uns alles erfüllt, dünkt uns die Welt klar und durchsichtig; wir suchen nicht erst etwas zu erreichen oder zu erkennen; es gibt kein Geschäft, keine Arbeit mehr[1]). — Absolut getrennt können aber diese Gebiete nicht sein. Was ist nun das Verhältnis?

Was ethisch gut ist und wertvoll, ist darum nicht schön; und was schön ist, braucht deshalb nicht durchaus ethisch zu sein. Der Tanz ist nicht ethisch und nicht unethisch, er ist eben ein Vergnügen, das sich in harmonischen, also schönen Formen bewegt. Das Ballett braucht nicht so zu sein, wie es jetzt ist. So, wie es sein soll, gibt es ein herrliches Bild vom Rhythmus. — Wer meint, zur Kunst und zum Schönen mit dem moralischen Ellenmaß in der Hand treten zu können, was sagt der dann zu dem süßen Spiel der Muse Anakreons? Oder zu Schillers heiterem Liebeslied „Erwartung"? Dann zu all den kreuzlustigen Trinkliedern, z. B. zu denen von Scheffel! Wo ist denn da die Moral? Und doch wird das jedem freien Gemüte gefallen[2]).

Der Unterschied zwischen dem ethischen und dem ästhetischen

---

[1]) Vgl. oben S. 4, 19, 20, 143, 148. Vgl. Fr. Vischer, Kritische Gänge N. F. V, 5, 26, 27. A. d. H.

[2]) An die graziös im Leichtsinn schwebenden Lieder Goethes haben wir uns schon erinnert (S. 41).

Gebiet ist ja ganz einfach der: hier kommt alles darauf an, wie es sich darstellt, und dort kommt alles darauf an, daß etwas geschehe. Eine Lebensrettung z. B. ist eine sittliche That, und der Künstler kann sie gar nicht brauchen, wenn dabei nicht irgend eine ästhetisch wirksame Gruppe von Bewegungen und Stellungen vorkommt.

Wir kommen damit auf ein Thema zurück, das uns, in anderem Zusammenhang, bereits beschäftigt hat; und ich wiederhole: Die Moral wird sehr fehl gehen, wenn sie, in Uebereinstimmung mit asketischer Religion, die Sinnlichkeit für etwas an sich Schlechtes hält und die menschlichen Triebe, die unmittelbaren Naturgefühle, verdammt. Auf diesem Boden hat sich stets nur eine ungesunde Moral aufgebaut. Aber, wie gesagt, nun hat es die Geschichte, die Folge der menschlichen Leidenschaften, der Komplex der Verhältnisse, eine unendliche Summe von Erfahrungen mit sich gebracht, daß die Triebe einer Erziehung zu unterwerfen sind, weil sie sonst, obwohl ursprünglich gut, durch Maßlosigkeit zu unserem Verderben ausschlagen[1]). Es ist der Standpunkt der Pflicht, welche sagt: du sollst deinem Naturtrieb mißtrauen und ihn zügeln. So hat die Menschheit über ihrem Naturleben, oberhalb der Welt ihrer sinnlichen Kräfte, ein höheres Stockwerk aufgerichtet: die Ehe, die Familie, die sittliche und bürgerliche Ordnung, den Organismus des Staates. Mit dieser Obergewalt gerät die Sinnlichkeit, die liebe Natur gar leicht in Widerstreit. Die Geschlechtsliebe ist an sich nichts Schlimmes, sie kann aber mit den sittlichen Gesetzen, mit der bürgerlichen Ordnung in furchtbare Konflikte kommen; und diese Möglichkeit wird auf dem Standpunkte ethischer Strenge stets befürchtet. Der Zweck der Moral ist aber, auf einer Höhe anzukommen, wo die Sinnlichkeit so erzogen ist, daß sie diesen Pflichten von selbst sich fügt, auf einer Höhe, wo das Gute zur Neigung wird, Sittengesetz und natürliche Lust übereinstimmen. Das ist die Tugend.

So viel in aller Kürze. Jetzt wieder zum Schönen! Wir

---

[1]) Vgl. oben S. 40.

haben schon gesehen: Dieses stellt sich gern und viel ungenierter, als die Moral je es kann, auf den Standpunkt, daß die Natur an sich gut ist. Daher liebt es eine paradiesische Welt, wo sich die Sinnlichkeit ergehen darf, ohne daß Sünde daraus wird. Im Schönen heißt es wie in einem Tiroler Lied: „Auf der Alm, da gibt's kei Polizei." Alles Schöne hat ein harmloses Gebiet sinnlicher Freude; und hierin hängt es noch zusammen mit der Moral; es bewegt sich gerne und einlässig da, wo die Sinnlichkeit unschuldig ist, und läßt ihr freie Hand. „Wo man singt, da laß dich ruhig nieder, böse Menschen haben keine Lieder." Lesen Sie auch einmal Uhlands Metzelsuppenlied! Da wird es uns urwohl mit den fröhlich Schmausenden, und niemand denkt dabei an Gemeinheit. — Das Schöne löst auch die Fesseln der Scham und mißachtet die Gesetze der im wirklichen Leben nötigen Decenz. Dem Künstler die Darstellung des Nackten und heitere Bilder der Liebe wehren zu wollen, wäre eine Tötung aller Kunst und so verwerflich, daß man darüber gar kein Wort verlieren kann. Wie sollte er das Wundergebilde des menschlichen Körpers entbehren können. Wenn er in frohem Weltmut jene Naturwonne walten läßt, die den Alten gegeben war, griechische Heiterkeit, aphroditischen Reiz, dionysische Lust, wer mag es ihm verdenken? Nehmen Sie Danneckers herrliches Werk, die Ariadne: Nackt sitzt sie auf dem Panther, mit einer römisch stolzen Frechheit, wie sie gründlicher nicht sein könnte. —

Aber es gibt auch eine Grenze. Wenn die Kunst und Poesie sich diese freie Sphäre ausbedingt und schafft, so soll sie uns in der Stimmung halten, daß wir ganz und ausnahmslos in einem Zustand sind, wo man nicht an die Konflikte des Sinnlichen mit der moralischen Ordnung zu denken braucht. Gewiß: Die Sinnlichkeit ist an sich nicht gemein, aber plötzlich wird es anders, wenn ein Künstler solcher Art aus der Rolle fällt und in die Wirklichkeit hinüberschielt, wenn er die Grundsätze und Gebräuche des Anstands, der Verhüllung, der Schamhaftigkeit, wie sie haben entstehen müssen in der menschlichen Gesellschaft, doch wieder als giltig annimmt, und auf die Geschlechtsbegierde mit prickelnden

Reizen wirkt, indem er da und dort einen Schleier lüftet; dann sind wir nicht mehr in harmloser Stimmung. Das ist falsche Kunst, die polizeilich zu verfolgen ist im Namen der Völkerpädagogik. Gegen Makarts Diana ist nichts zu sagen. Dort mag das Nackte walten, wie es will; dort sind wir im Olymp unter Göttern. Aber mitten in bürgerlicher Welt, wo alles verhüllt ist, mitten unter Landsknechten nackte Mädchen mitlaufen lassen, wie es Makart thut in seinem Einzug Karls V., das ist abscheulich, wie schön es auch gemalt sein mag. So darf man den moralischen Standpunkt nicht aus den Augen verlieren. Auch Wieland (ein ganz guter Knabe sonst) liebt es, mitten in der Welt der Decenz den Schleier zu lüften, prickelnde Reize wirken zu lassen; und da überschreitet er die Grenzen der dem Schönen gewährten Freiheit (wenn er uns auch immer wieder durch seine Bonhomie versöhnt); da wird er, ich will nicht sagen: unsittlich — wir sind ja in der Aesthetik —, sondern: unschön. Das Unsittliche wird immer auch zum Häßlichen[1]). Die Predigt, daß das Schöne ein paradiesisches Gebiet habe — und nur Zeloten werden das nicht dulden wollen — gibt keinen Freibrief für die Pikanterie einer verdorbenen Kunst und verdorbenen Sitte, gilt wahrhaft nicht dem Krebsschaden: den Cafés chantants, wo die Jugend in Massen dem frech sich enthüllenden Weib gegenübersitzt, das in näselnden Lauten schlüpfrige Verse singt. — —

Wir haben gesehen, wie die Kunst im Elemente der unverfänglichen Sinnlichkeit noch mit der Moral zusammenhängt. Aber sie kann dem Gehalt nach tiefer gehen und der Moral in das Gebiet der Pflichten hinüberfolgen. Da gibt sie nun ein Bild der sittlichen Konflikte im Leben. Sie schildert in Dramen, Epen, Romanen, wie der Mensch der Leidenschaft verfällt und schuldig wird. — Aber wie gern wird der Dichter auch eine Seele darstellen, die das Gute aus Neigung thut. Und nie wird er vergessen, daß er es in diesem Gebiete mit einer Weltordnung zu thun hat, worin die Kämpfe und Gegensätze als

---

[1]) Vgl. oben S. 42.

gelöst erscheinen; er wird sich zu einem Schlußaccord hinbewegen. Nehmen Sie z. B. Goethes Faust. Manche haben ihren unsauberen Kitzel, wenn Mephistopheles seine pikanten Anspielungen macht; sie denken nicht daran, wie das Drama weiter läuft, wie es dem armen Gretchen geht, des sich dem schönen Gefühl der Liebe hingegeben hat. Wo sich eine Handlung so verwickelt, da wird es Ernst! Da hat der Dichter Furchtbares zu schildern. Wenn er in seinem sittlichen Grundgefühl nicht lauter ist, so wird er da etwas auch in der Form Unschönes machen. Da also kommen erst die höheren Interessen der Kunst, und da geht sie auf ihre Weise mit der Moral und mit der Religion. In seiner höchsten Form, in der tragischen Poesie, wird das Schöne ethisch und religiös erscheinen. Die Tragödie zeigt die Ideale, nach denen der Mensch zu handeln hat, zeigt, wie er fehlt, wie er frevelt, wie er dafür leidet und wie dieses Leiden, auch wo es in einem Unverhältnis zur Schuld steht, unsere Ehrfurcht verlangt als Ausfluß einer Weltordnung. Und so kehrt die Kunst in dieser ihrer höchsten Form mit der Moral zur Religion zurück. Die echte Tragödie ist religiös, aber ohne Kanzel und Pfarrer. Die Predigt ist da im ganzen Gange der Handlung enthalten. So in der Oreste von Sophokles, in Schillers Braut von Messina und Wallenstein. Die Tragödie gibt uns auf ihre Weise das Grundgefühl, daß wir verschwinden vor dem unendlichen Ganzen; sie erschüttert uns durch die Majestät des Schicksals.

Nie ist in der Kunst und in der Poesie einer eine Größe geworden, der nicht Kaliber gehabt hat. Kaliber: den Ausdruck wähl' ich gern, um das gewisse Wuchtige einer bedeutenden Persönlichkeit auszudrücken. Wir werden nicht die Pedanten sein, dem Künstler die Stürme des Lebens nachzurechnen, aber im Großen muß er ein Charakter gewesen sein.

Die großen Dichter hatten immer ethische Wucht. In den Tragödien von Aeschylos, Sophokles, Shakespeare, welch ungeheurer Ernst, welche Wahrheit und welches Grundgefühl der sittlichen Lebensmacht, ohne daß auch nur ein einziges Wort einen pastoralen Geschmack hätte! Wie mächtig frei sind wir solchem Verkündigen der höchsten Wahrheit gegenüber!

Wahrheit. Wie verhält sich zu ihr die Schönheit? Was wahr ist, das ist darum noch lange nicht schön. Gedankengehalt an sich ist noch lange nicht Schönheit. In dem Ausdruck: „schöne Gedanken" nimmt man das Wort ungenau, sonst müßte der gedankenreichste Mensch zugleich Künstler sein. Die Kunst, das Schöne will ja nicht lehren, das ist der Wissenschaft, der Schule, der Predigt überlassen[1]). Trotzdem aber sagen wir: das Schöne, obwohl ein Schein, ein bloßes Bild, ist doch kein unwahrer Schein, kein leeres Bild, sondern ein Schein, ein Bild mit einem Wahrheitskern; was wir in diesem Zusammenhang lieber Erscheinung nennen wollen.

Das Schöne hat zunächst nicht nach der Wahrheit zu fragen, also nicht nach den Naturgesetzen. Wenn nur Wahres im Schönen wäre, dann gäbe es keine Märchen, keine Elfen, Drachen, Zwerge, Teufel ꝛc.; das sind ja in der Natur lauter unmögliche Dinge. Also um die äußere Wahrheit handelt es sich nicht im Schönen, auch nicht um die geschichtliche, aber um die innere Wahrheit. Alles Schöne ist innerlich wahr, führt uns, ohne zu dozieren, einen in seine harmonischen Formen eingesenkten, eingezauberten wahren Lebensgehalt zu. Der menschliche Körper wird geschildert mit dem Ausdruck seiner inneren Zweckmäßigkeit, mit der ganzen Energie seiner Natur. So selbst in der kleinsten Skizze oder Studie, z. B. von Michelangelo. Auch in anderem führt das Schöne mittelbar nur den Menschen vor. Nichts ist schön, was nicht innere menschliche Seelenwahrheit zu fühlen gibt. Das Schöne ist ja immer persönlich[2]). Wenn es diesen inneren Wahrheitskern nicht hat, so wird es mit Ausdrücken beurteilt, die aus dem Wahrheitsleben genommen sind. Dann sagen wir: dieser Künstler lügt. Ich wiederhole also: das Schöne ist ein Schein, aber dieser Schein als Schein soll wahr sein. Ein Bildhauer, der mit gefärbtem Marmor schafft, lügt. Ein Maler, der mit süßlichen Farben malt, lügt. Ein Haus mit fünf Zoll dicken

1) Vgl. oben S. 44, 45.
2) Vgl. oben S. 90 ff.

Balken wird vom Stuccator ebenfalls zu einem Prachtbau hinausgelogen. So mancher mit Zementschmuck aufgestutzte Riegelbau ist eine künstlerische Lüge. Ein Dichter, der Schönphrasen anwendet und verbrauchte Redeblümchen, die den Philister entzücken, lügt; wie z. B. Redwitz in seiner Amaranth. Solche Lavendel- und Süßholzbrühen verderben jeden Magen. Mörike berichtet uns, wie er sich die Gedärme erschlafft an dem süßen, saft- und kraftlosen Zeug von Dichterlingen, wie er dann einen großen Rettich herausgezogen:

„Ich fraß ihn auf bis auf den Schwanz,
Da war ich wieder frisch und genesen ganz."

§ 10.

Das Schöne läßt notwendig auch sein Gegenteil, das Häßliche, Disharmonische mit entsprechend mißfälligem Ausdruck in sein Gebiet ein, um durch Ueberwindung der Disharmonie seine Harmonie mit verschärftem Nachdruck herzustellen und eine durch Unlust vermittelte Lust zu erzeugen. So treten zwei entgegengesetzte Hauptformen auf, welche in verschiedenen Graden das Häßliche als ein Moment in sich führen: das Erhabene und das Komische. Im Unterschied von ihnen wirkt das rein Schöne unmittelbar anziehend, das heißt als Anmut. Gegenüber jenen starken, durch scharfe Kontraste verlaufenden Hauptformen, tritt diese zunächst in zarter Erscheinung, mit dem Charakter harmloser Lieblichkeit auf. Allein die Anmut des Schönen geht nun auch mit dem Erhabenen und Komischen bestimmte Verbindungen ein, und das Schöne erweist sich so als ein höchst reiches Ganzes von unendlichen Zusammenstellungen und Uebergängen aller dieser Formen.

Wir haben das schon mehrmals berührt, müssen es aber jetzt hervorstellen.

Das Häßliche ist einfach das Gegenteil des Schönen, wie das Böse das des Guten, und es hat sehr verschiedene Arten und Grade. Wo es erscheint, da fehlt die Ordnung, die Einheit im Mannigfachen, die deutliche Gliederung der Teile, da

ist keine bestimmte Grenze eingehalten in Raum und Zeit; da wird das Maß überschritten, da wird die Norm, die Symmetrie, die Proportion verletzt. So z. B. wenn die zwei Augen im Gesicht nicht auf gleicher Höhe stehen, oder der Kopf zu groß oder zu klein, der Rumpf zu lang oder zu kurz ist. Statt Harmonie zeigt es Disharmonie, Dissonanzen, Unformen, Mißfarben. Aber alle Arten des Häßlichen werden auf dem ästhetischen Standpunkt so aufgefaßt, als ob sie auch eine innere, eine seelische Unordnung und Dissonanz ausdrückten; zumal im moralischen Gebiet. Ungleiche Augen wirken z. B. auf die ästhetische Stimmung leicht als ein inneres Schielen. Alles Häßliche wird uns erscheinen als eine Empörung gegen die Gesetzgebung des Schönen, als eine Revolution. Wir werden nicht umhin können, eine Art von Malice hinter ihm zu suchen. Wir haben einen Haß dagegen wie gegen eine Willkür. Was dienen sollte, wirft sich auf, als wäre es berufen, zu herrschen. Wie ein Kobold stößt es der zeichnenden Natur an die Hand, daß sie einen Fehler macht.

Das Schöne nun öffnet seinem Todfeind, dem Häßlichen, mit Absicht die Türe, aber um ihn sofort zu überwältigen; der Teufel darf herein, nur wird ihm das Horn abgebrochen; er muß dem Schönen dienen. Lessing hat zum erstenmal diesen Satz, und zwar als einen außerordentlichen Fund, ausgesprochen. Er sagt in seinem Laokoon, diesem wahren Codex der Kunstgesetze, Kap. 20: „Der Künstler braucht das Häßliche als Ingrediens, um gewisse vermischte Empfindungen hervorzubringen und zu verstärken. Wenn unschädliche Häßlichkeit lächerlich werden kann, so ist schädliche Häßlichkeit allezeit schrecklich.“ Damit sagt Lessing: das Häßliche wird ins Schöne hereingezogen, einmal, um das Erhabene, das Furchtbare und dann, um das Komische hervorzubringen.

Wenn gar nichts sollte erlaubt sein als fadengerade, idealharmonische Erscheinungen, wie ungesalzen wäre das; eine Modejournalwelt würden wir bekommen. Wir müßten immer wieder diese geschminkten Gesichter mit den Kreuzermäulchen sehen. Da muß Individualität hereinkommen.

Das deutsche Volk z. B. hat im Durchschnitt unendlich viel weniger rassemäßig schöne Köpfe als das italienische; vom griechischen nicht zu reden. Die romanischen Gesichter sehen einander viel ähnlicher. Die deutschen erscheinen auf Kosten der Schönheit, namentlich des normalen Profils, individuell. Wo die Natur ein individuelleres Volk schaffen wollte, konnte sie nicht so rein zeichnen.

Und in der nächsten besten Galerie finden Sie eine Menge Bilder, die nichts weniger als Grazien, oder schöne, heitere Gegenden darstellen. Es geht eben in der Kunst anders her, als zarte Gemüter sich vorstellen. Sie hat es in vollem Umfang mit dieser Welt der Uebel und Verkehrtheiten zu thun; und wir geraten damit in keinen Widerspruch zu dem früher aufgestellten Satz: im Schönen sind die Dinge einmal recht und vollkommen. Wenn ein Künstler in der Kunst Trauriges, Furchtbares oder Komisches darstellt, so ist das doch etwas anderes, als wenn es uns in der empirischen Wirklichkeit begegnet. Wir können zwar im Leben wohl einmal gestimmt sein, eine Scene des Leidens auch schön zu finden, aber es kann plötzlich etwas Störendes dazwischen treten. Die Kunst dagegen hält sich frei von solchen Störungen. Jetzt sollen die traurigen Accorde angestimmt werden, ein anderes Mal die komischen. Ein unerträgliches Beisammensein dieser beiden Faktoren, wie wir es im wirklichen Leben finden, wird hier verhütet.

Das Häßliche dient der Verschärfung. In der Welt des Furchtbar-Erhabenen und des Komischen bekommen wir immer zuerst einen Schlag; wir werden verdonnert. Nachher aber werden wir auf Harmonie geführt, und die Lust darüber ist um so größer, weil wir vorher diesen Schlag erhalten haben. Der Strom fließt nicht glatt dahin, er bricht sich an einem Wehr und rauscht. Diese zwei Formen, das Erhabene und das Komische, kommen stets im Schönen vor. Wo Schönes empfunden wird, da wird auch gestaunt und gelacht.

Nun die Sache näher angesehen!

Im Erhabenen geht es ohne irgend einen Grad von Häßlichkeit nicht ab. Erhaben nennen wir große, starke, gewaltige Formen, die ins Unbegrenzte zu steigen scheinen. Und diese

haben immer etwas Hartes, Ungeschlachtes. Sie überschreiten das gewohnte, unseren Sinnen und unserem Denken faßbare Maß. Das gilt z. B. von wilden, reißenden Tieren. Ich will Sie auch erinnern an den Herkules Farnese. Dieses Bild der Kraft geht doch fast hinaus über den Kanon, den wir von den Proportionen des menschlichen Körpers in uns tragen. Das Muskelleben herrscht vor bis nahe an die Grenzen wirklichen Uebermaßes. Der Kopf ist im Verhältnis zu den Schultern klein, der Hals stierartig. Das Animalische ist hier nicht vermieden, sondern gewollt. Die Griechen hatten ja im geringsten kein Aber, ihre Götter mit Tieren zu vergleichen. Die „ochsenäugige" heißt Juno im größten Ernst bei Homer. Die Riesengestalten der deutschen Sage sind wie zottige Bären, die in Eisenstangen beißen. Bei solchen Eindrücken geschieht die Wirkung der Stärke immer auf Kosten der Form. Was die Fassungsschranken unserer Sinne übersteigt, erzeugt uns immer zunächst eine Unlust. Jedoch auf diese Unlust folgt eine Lust, indem wir uns unseres Wertes als geistige Wesen erinnern und uns in den Gegenstand hinüberfühlen. Da gilt also Lessings Satz: „Es handelt sich im Erhabenen (wie im Komischen) um Formen, die stärkere oder schwächere Unlust erzeugen, dann aber Lust." Und auf die Lust, welche dem Niederschlag folgt, fällt der verstärkte Accent. Es sind die gegensätzlich bewegten Formen des ästhetischen Wohlgefallens, die Formen, welche ein in sich gebrochenes Gefühl erzeugen. Die Lust, sage ich, wird „*durch Unlust vermittelt*"; das Große, Riesenhafte, Furchtbare gibt uns zuerst einen Stoß, während das Ruhig-Schöne sogleich anspricht; wir werden in das Gefühl unserer Kleinheit hineingeworfen, in das durchbohrende Gefühl unseres Nichts. „Ach, die Erscheinung war so riesengroß, daß ich mich recht als Zwerg empfinden sollte." Aber nachher richten wir uns mit verdoppelter Befriedigung auf, indem wir die Größe des Gegenstandes als die unsrige empfinden, indem wir ihn zu uns herübernehmen und mit ihm zusammenwachsen. „In jenem sel'gen Augenblicke, ich fühlte mich so klein, so groß." — „Ich bin's, bin Faust, bin deinesgleichen!"

Wir unterscheiden das Erhabene des Raums, der Zeit und der Kraft.

Das Erhabene des Raums. Im Anblick des Hochgebirgs, das seine Gipfel in Wolken hüllt, kommen wir in die Vorstellung hinein, als steige es ins Grenzenlose. Es ist eine Art Schwindel, der die Phantasie befällt. Und auch das Meer wirkt in solcher Art; seine horizontale Ausdehnung scheint ins Unendliche fortzugehen. Wir sagen uns: wie klein bin ich dagegen! Aber es lüften sich die Schranken unseres Selbstgefühls; wir glauben alsdann selbst ins Unendliche zu wachsen, indem wir uns zum Gegenstand hinüberschlagen.

Dann das Erhabene der Zeit. Der Gedanke, daß das Universum keinen Anfang und kein Ende hat, erregt in uns gleichfalls jenen Schwindel der Phantasie. Haller ruft in einem Hymnus aus: „Furchtbares Meer der ernsten Ewigkeit, unendlich Grab von Welt und Zeit!“ Das ist ein schönes Bild dieser schwindelnden Vorstellung. Denken Sie ferner an Erscheinungen, die an die Unendlichkeit der Zeit erinnern! Uralte Riesenbäume, Monumentalgebäude haben Jahrhunderte, Jahrtausende überdauert, als ob sie die Zeit an sich gefesselt hätten, um sie an sich darzustellen. Wen erfaßt nicht das Gefühl des Erhabenen, wenn er den Ruinen in Rom, in Palmyra, in Aegypten gegenübersteht? Es war genial von Napoleon, als er vor der Schlacht bei den Pyramiden seinen Soldaten zurief: „Bedenkt, daß vier Jahrtausende auf euch herniederschauen!“

Nun das Erhabene der Kraft, der Naturkraft. Gewitter, Meerstürme, Wasserfälle, Ueberschwemmung, Feuersbrunst, Kämpfe zwischen wilden Tieren, das sind Erscheinungen, die die Kunst liebt, denn das Wilde hat seinen Reiz. Hier wird das Erhabene zum Furchtbaren.

Auch das menschliche Leben können wir hierher ziehen, aber nur, sofern wir es nicht in seiner eigentlichen Bedeutung betrachten. Bedenken Sie z. B. die ungeheure physische Kraft, die der Mensch in Massen entwickeln kann, an die dynamischen Gewalten der Jagd und namentlich des Kriegs! Der Krieg, sei

es nun in ſeiner antiken Form, oder mit all ſeinem ſchwerfälligen Rüſtzeug des Mittelalters, oder mit all ſeinen modernen Waffen, hat eine äſthetiſche Wirkung gewaltigſter Art und ſpielt in der Kunſt eine ungeheure Rolle. Ohne den Krieg hätte Schiller ſeinen Wallenſtein nicht geſchrieben, nicht das Holkiſche Corps und ſeine wilde Jagd verherrlicht.

Alles das ſchmettert uns zunächſt nieder. Wir fühlen uns als Wurm, wenn wir uns mit dieſen Kräften meſſen wollen. Es ſind die Gefühle des Schreckens, der Schwäche, der Ohnmacht, die uns in ihrem Anblick befallen. Aber auch hier wird durch die Unluſt die Luſt vermittelt; in einem zweiten Moment richten wir uns auf, denn auch in uns iſt Naturkraft. Unſere Phantaſie jagt mit dieſen Wellen davon, kämpft im Kriegsbild mit. So ſchlagen wir uns hinüber zum Gegenſtand, zu dem Schauſpiel gewaltiger Kräfte, und die Unluſt weicht dem Behagen. Und dazu kommt noch ein eigentümlicher Reiz, wo gegenüber verderblicher Ueberlegenheit das Leiden ſehr hervortritt, der Reiz des Mitleids. In der hinſchmelzenden Weichheit dieſer Empfindung ſchwindet die Fremdheit zwiſchen mir und dem leidenden Menſchen, weil ich mich nun eins mit ihm fühle. Das iſt eine Harmonie, ein Accord.

Ein zweite, höhere Sphäre bildet *das Erhabene der menſchlichen Perſönlichkeit*. Was uns jetzt Unluſt erregt, iſt die Ueberlegenheit des großen Geiſtes hervorragender Menſchen, und was uns dabei Luſt bringt, iſt das Gefühl, daß auch in uns etwas liegt, das ſich mit ihnen meſſen kann. Es geht uns wie Correggio, der, zum erſtenmal ein Werk von Raphael ſehend, ſich ganz zurückgeworfen fühlte, aber dann in erhobenem Selbſtgefühl ſich ſagte: „sono pittore anch'io.“

Die Erhabenheit des Menſchen, die Macht ſeines perſönlichen, geiſtig beſeelten Weſens tritt in verſchiedenen Formen auf. Wir haben da nicht ſogleich an ſittliche Größe zu denken, ſondern ihn zunächſt als heftig bewegtes Naturweſen zu faſſen. Die Leidenſchaft gleicht dem Meerſturm, und eine ſolche Erſcheinung kann die Kunſt ſich nicht entgehen laſſen. Ein Dichter, der ſie nicht ſchildern kann, iſt keiner. Sie hat Stufen. Wir

unterscheiden einmal die blinde Leidenschaft, Zorn, Haß, Liebesglut, dann die edle Leidenschaft für das Gute, das Pathos. Kant nennt es einen Affekt wackerer Art. Das ist die Glut eines Marquis Posa.

Dies führt nun zum Sittlich-Erhabenen des guten Willens, zum Bilde der menschlichen Würde. Der Heros erscheint uns in unendlichem Abstand vom gewöhnlichen Menschen. Wir sehen bewundernd empor zu Mucius Scaevola und den beiden Nibelungenrecken Gunther und Hagen, wie sie ruhig dasitzen beim Herannahen des Hunnenheers. Die Würde ist in zwei Positionen anzusehen, als ruhige Erscheinung und im Streit mit widerstrebenden Kräften. Es erhebt uns der große Mann im Kampf mit Uebeln und im Kampf mit der eigenen Leidenschaft, die er bezwingt. Würde heißt speziell die zur anderen Natur gewordene Form der Selbstbezwingung. Lesen Sie darüber Schillers Schrift „über Anmut und Würde". Er hat die Würde besser geschildert. Bei der Anmut moralisiert er zu viel.

Zum Erhabenen im menschlichen Wesen müssen wir aber auch rechnen das furchtbare Bild des Bösen. Unter welchen Bedingungen kann das Böse erhaben werden? Verbunden mit Größe und Genialität hat es trotz seiner Entsetzlichkeit einen Reiz für uns. Die Schauer, die es umgeben, ziehen uns an, weil etwas Unerforschliches, Dämonisches darin liegt. Wir blicken in einen finsteren Schlund unberechenbarer schädlicher Kräfte, und in der Poesie kommt dieser Eindruck in Wirkung, selbst noch abgesehen davon, ob eine Gerechtigkeit des Schicksals eintritt, die das moralische Ungeheuer vernichtet, denn selbst im Bilde der Umdrehung der sittlichen Natur erkennen wir noch die Tiefe, die im menschlichen Geist verborgen ruht. Aber es darf nicht beim Schaudern über das Böse bleiben. Richard III. wird geisterhaft, weil wir gar nicht berechnen können, was aus diesem Dunkel seiner Persönlichkeit noch Böses hervorquellen wird. Wir müssen aber dabei das Gefühl haben, daß das Böse sich schließlich selbst zerstöre; und damit erst tritt die volle Lust an der furchtbaren Erhabenheit des Bösen ein. Wir glauben in seiner Häßlichkeit schon die Spuren der inneren Nemesis zu erblicken. Niemals wird

es sich die Kunst nehmen lassen, die Hölle und die Verworfenheit darzustellen. Denken Sie nur an die Bilder des jüngsten Gerichtes von Michelangelo und Rubens. Sie haben den Reiz des Schauderhaften. Aber es ist auch Gerechtigkeit darin, weil in der höllischen Verdammnis die Ungerechten unglücklich sind. Damit tritt die Lust der Sühne ein und wir haben damit die höchste Form des Erhabenen, das Tragische.

Es gibt also drei Hauptformen des Erhabenen:

1. Das Erhabene im Raum, in der Zeit und in der Kraft.
2. Das Erhabene im menschlichen Wesen.
3. Das Erhabene in der Weltordnung, das Tragische.

Das wahrhaft Erhabene ist das Tragische, das Bild des Verschwindens jeder endlichen Größe vor dem unendlichen Geiste, das Bild davon, wie kein Mensch schuldlos bleibt, wie ihn das Schicksal an dieser Schuld packt und ihm dafür Leiden bereitet, wie jede menschliche Größe vor der Majestät des Allgeistes verschwindet. Dieses Bild schlägt uns am tiefsten nieder und erhebt uns am höchsten, nämlich zum Gefühl der Ehrfurcht vor einer Weltordnung, von der wir doch auch Ausstrahlungen sind. Im Tragischen soll das allgemeine Wohl, das Wohl der Gesellschaft gerettet werden. Es ist das Höchste der Kunst, wenn sie ein solches Bild entwickelt. Die Unlust, die Spannung, der Schauer, womit uns die Tragödien eines Shakespeare erfüllen, wird zur Lust, wenn wir durch alle Leiden und Schrecken hindurch ein großes Gesetz walten sehen; wir werfen uns hinüber zu jener tief im Leben herrschenden Gerechtigkeit, die eine Größe über allen Größen ist.

Jetzt das Komische.

Wir haben gesehen: im Erhabenen herrscht immer etwas Uebermächtiges. Wir sind gebunden; jede Willkür ist niedergeworfen, alles Zufällige, Spielende ausgeschieden. Im Komischen dagegen gilt nun die Willkür, die liebe Schwäche, das Verkehrte, Dumme, die Bagatelle. Es ist das Widerspiel des Erhabenen und zwar der konträre Gegensatz dazu, eine Rebellion gegen seine strenge Aristokratie. Wo es kann, spielt es ihm einen Schabernack. Auch hier bekommen wir zuerst ein Gefühl der

Unluſt, wir ſtutzen einen Augenblick: Ei verflucht! Es wäre ja toll! Nicht möglich! Und dann erſt folgt das Lachen.

Das Komiſche ſcheint ſich nur ſo von ſelbſt zu verſtehen. Aber nein! Es iſt ein äußerſt verwickelter Prozeß und ſehr ſchwer zu erklären. Es iſt unglaublich, mit welcher Schnelligkeit verwickelte Seelenvorgänge darin mitſpielen. Ohne Häßlichkeit geht es da gar nicht ab; ſie ſpielt hier wie beim Erhabenen immer die erſte Rolle. Das Komiſche kann zwar ſehr fein ſein, aber auch ſehr derb; Komiker ſind immer Cyniker geweſen.

Fangen wir an mit dem, worüber die Kinder, alte und junge, am meiſten lachen. Alſo z. B. Nieſen, Sichverſchlucken, Rutſchen, Stolpern, Hinfallen, die Schuhe im Kot verlieren, Sichverſprechen, Zerſtreutheiten, Verwechſelungen, Unſinn, hervorbrechende Naivität, Herausrumpeln mit einem unbewußten Geſtändnis, unwillkürliche Verletzung des Anſtands u. dergl. Es iſt nichts ausgeſchloſſen, auch das Unſittlichſte nicht. Das Cyniſche verpönen hieße die Welt des Schönen unerträglich einzäunen. Wo bliebe da Ariſtophanes und der Hanswurſt unſerer Volksbühne? Jean Paul und Goethe haben im Cyniſchen Ungeheures gewagt. Wer ſolches zurückweiſt, für den gibt es kaum etwas zu lachen. Häßlich iſt es wohl — wenn es nur unſchädlich iſt.

Das Komiſche durchkreuzt immer etwas; es iſt ein Zickzack. Im Komiſchen wird losgelaſſen alles, was einen vernünftigen Zuſammenhang plötzlich ſtört. Sie kennen den Vers: „Bis zum Tier herunterſinkt, wer nur, wenn ihn dürſtet, trinkt.“ Man hängt den Rock an eine Fliege. Ein volles Ganzes zerſplittert uns in Stücke. Geſpannte Erwartung findet ein Nichts. Es iſt uns zu Mut, wie wenn wir uns beim Fechten verhauen, oder wie wenn wir die Treppe hinabgehen und eine nicht mehr vorhandene Stufe annehmen. Das Kleine, Triviale erſcheint im Recht. „Vive la bagatelle!“ heißt es da, „parturiunt montes, nascetur ridiculus mus.“ Was ganz nebenſächlich und untergeordnet iſt, drängt ſich auf. Das Komiſche iſt die Türangel, die das ganze Jahr nach Öl ſchreit. Man will ſie ſtets ölen, thut es aber nicht. Es ginge wohl, aber es geht nicht. Die Urſache

ist immer eine Absurdität, eine Schwäche, ein Unsinn, ein läppischer Zufall, eine Zweckwidrigkeit, ein störender, unterbrechender Anprall auf eine Ordnung. Und dieser geschieht im Handumdrehen. Vom Erhabenen zum Lächerlichen ist nur e i n Schritt. Das unendlich Kleine wird im Gegensatz zum Erhabenen, dem unendlich Großen, dargestellt, wie es ihm ein Bein stellt. Und das muß plötzlich geschehen, sonst bekommen wir den Puff nicht, der zu allem Komischen gehört.

Wie aber? Ist wirklich in allem Komischen der Vorgang ein plötzlicher? Kinder lachen über einen Höcker, einen unverhältnismäßig großen Kopf, über krumme Beine und alle Deformitäten, Disproportionen. Diese Mißformen sind doch ein ruhender Zustand; woher soll da der Stoß kommen? Und doch ist auch da Bewegung. Bewegt ist die Bahn durch das Auge. Der Blick verfolgt die Form, und sein Lauf bricht auf einmal ab, indem die Linie nicht kommt, die er erwartet. Die Folge davon ist, daß wir diese ruhende Häßlichkeit uns so erklären, als habe sich die Natur verzeichnet, als habe sie beim Zeichnen einen Stoß an den Ellenbogen bekommen, als sei ihr der Griffel ausgerutscht. Wir zeichnen das richtige Bild darunter hin; auf der Folie dieses richtigen Bildes haben wir das unrichtige. Das richtige und das unrichtige Bild zusammen geben das Komische. So erscheint auch das ruhend Häßliche als ein bewegtes.

Nun die Fälle, wo Bewegung schon da ist und nicht suppliert zu werden braucht. Der witzige Molière läßt in einem Stück einen hereinkommen, einen zweiten hinausgestoßen werden, und beide prallen zusammen. — Aber nun ein anderes Beispiel. Auf einem englischen Schiffe, das nach Indien fährt, befinden sich Missionäre und zugleich eine Sendung heidnischer Götzenbilder, die eine englische Fabrik dorthin liefert. Hier bekommt unsere Vorstellung eine geistige Ohrfeige durch das Zusammentreffen der englischen Missionäre mit den heidnischen Götzenbildern auf demselben Schiffe. Der heilige Augustin war in Alexandrien ein sehr liederlicher Student. Er bekehrte sich und gesteht in seinen Konfessionen, er habe damals oft gebetet: „Vater, befreie mich aus diesem Schlamm von Sünden," jedoch

der alte Adam in ihm sei plötzlich wieder hervorgebrochen und er habe in einem Atem hinzugesetzt: „aber nur nicht so schnell.“ Das ist komisch. Lichtenberg erzählt, wenn er recht traurig sei, stelle er sich folgende Geschichte vor: Es sollen in einem Negerland auf einmal 300 Bekehrte getauft werden, das gibt viel Arbeit. Da greifen die Missionäre zu der Abkürzung, daß sie die Neger mit einer Feuerspritze taufen.

Nehmen Sie ferner das bekannte komische Bild: Es soll einer eine Dachrinne absägen. Er setzt sich auf das abzusägende Stück und sägt sich selbst damit herunter. Da ist das Komische eine Bewegung von rein widersprechender Art, eine Bewegung, die vorwärts und zurück gegen sich selbst geht, die sich in sich widerspricht. Also perverse Durchkreuzung eines vernünftigen Zusammenhanges. Der Unsinn rennt den Sinn über den Haufen.

Warum ist das aber häßlich und doch zugleich lustig? Das Häßliche an diesem Stoß muß unschädlich sein, sonst ist es nicht komisch. Das hat schon Aristoteles erkannt. Dieser Grundgescheite hat den für immer gültigen Satz aufgestellt: Das Komische ist eine Häßlichkeit schmerzloser und unschädlicher Art. Die Verkehrungen, Durchkreuzungen zu irgend einem komischen Zweck dürfen keinen ernstlichen Verlust fühlbar machen. Das Uebergewicht des Sinnlichen, Kleinen, Schwachen soll dabei kein unbedingtes sein. Das Häßliche wirkt hier so, daß es dem Betroffenen und damit dem Weltstand überhaupt nichts anzuhaben scheint, oder doch nur wenig. Das komische Objekt selbst scheint zu lachen. Unser Lachen steckt darin. Wir sind ja noch da. Es ist ja schon gesorgt, wird nicht so gefährlich sein. Es gibt zwar im Komischen viele Verlegenheiten, aber nur leichtes Leiden, es geht nicht auf ein Uebel hinaus; wenigstens wird das nicht vorgestellt. Zum Beispiel über körperliche Häßlichkeit lacht nur ein Kind; und das ist von ihm nicht boshaft, sondern nur Armut oder Trägheit des Denkens; es kann sich nicht vorstellen, wie viel der Mißgestaltete durch seine Häßlichkeit leiden muß. Es läßt das aus Dummheit weg, so daß es unbarmherzig lacht. Was nun hier aus einem Unvermögen erfolgt, das leistet in einem freien Akt die Gabe der Phantasie. In dem komischen Bilde, das uns

der Künstler, der Dichter gibt, wird der Begriff der Schädlichkeit weggeschoben; wir haben keine Zeit, an das in diesem Falle enthaltene Schlimme oder moralisch Verwerfliche zu denken. Körperliche Abnormitäten erscheinen uns also komisch, sofern wir vergessen, wie traurig sie für den sind, der damit behaftet ist. Und wir lachen nur so lang' über das Taumeln eines Betrunkenen, als es uns nicht einfällt, daß der Mensch ein Säufer ist und sich schaden könnte durch sein Taumeln. Dann Falstaff. Er ist, wie gesagt, moralisch genommen, höchst verkommen. Er schlemmt nicht nur, er lügt und trügt, begeht einen Straßenraub. Er wirbt Jammergestalten und steckt das Werbegeld ein. Und doch lachen wir über all dieses Abscheuliche. Ich habe den Grund schon früher genannt[1]). Die Zweckwidrigkeit beseitigt das moralische Urteil. Falstaff renommiert als Straßenräuber und ist so feig, daß er vor dem Straßenraub fürchtet, ausgeraubt zu werden. Da denken wir nicht an das Verbrechen des Straßenraubs, sondern an die Feigheit des Straßenräubers. Dann nachher seine faustdicken Lügen! Das Lügen ist ja schändlich. Aber weil er dann ertappt wird, kommt uns das Schlechte der Lüge aus dem Auge. — Ueber den Krieg, womit England erzwang, das von ihm fabrizierte Opium in China einführen zu dürfen, können wir nicht lachen; er ist nur scheußlich, wie überhaupt seine ganze Eroberungspolitik, die an Brutalität die römische weit übertrifft. Aber über jenes Missionsschiff müssen wir lachen, und über jenes Gebet des heiligen Augustinus; da erscheint die Durchkreuzung des vernünftigen Zusammenhangs unschädlich. Der Widerspruch, der im Komischen liegt, muß gefaßt werden als eine bloße Narrheit. In seinem Gebiet befinden sich die Menschen auf dem Standpunkt der Thorenwelt, und deshalb kommen sie auch leichter davon. Man vergleiche nur den glimpflichen Ausgang Falstaffs. Es gibt kein Schicksal, bloß Pech. Der Geiz ist abstoßend, kann aber doch auch lächerlich wirken. Das Mittel wird da zum Zweck gemacht. Daß ein Mensch spart, nur um zu sparen, ist ein solcher Verstandes-

[1]) Siehe S. 42.

unsinn, daß es komisch erscheinen kann, besonders unter der Hand eines Dichters.

Aber dazu kommt noch etwas ganz Wesentliches; und das Verdienst, es entdeckt zu haben, gehört Jean Paul, der, selber höchst produktiv im Komischen, als Philosoph das Komische viel tiefer und scharfsinniger untersucht hat als andere. Es ist die Unterschiebung. Bei allem Komischen leiht der Zuschauer dem Gegenstand etwas aus seinem Bewußtsein und zwar sein Besserwissen. Wir würden nie lachen, wenn wir nicht dem irrenden Wesen (und das ist immer der Mensch, Tiere werden nur durch Vergleichung mit dem Menschen komisch) unterschieben würden, es wisse eigentlich das Rechte und verfahre doch so verkehrt. Dadurch bringen wir erst einen eigentlichen, ganzen Widerspruch hervor, und nur über einen solchen ist zu lachen. Eine tolle Ungereimtheit muß entstehen. Daß der Mensch weise und zugleich thöricht ist, das erscheint uns unmöglich, aber es ist doch so, und nun müssen wir lachen. Diese Unterschiebung geschieht aber ganz unbewußt, ist ein ganz verhüllter Akt in dem mit staunenswerter Geschwindigkeit verlaufenden Geistesprozeß, wodurch der komische Eindruck entsteht.

Ich will nur etwas ganz Gewöhnliches anführen. Es sucht einer seine Schreibfeder und hat sie hinter dem Ohr. Was ist denn da zu lachen? Eigentlich gar nichts, denn er weiß es eben nicht, daß er sie hinter dem Ohr hat. Und wenn einer über die Straße geht, dem die Bändel aus den Hosen hängen, so ist das an sich nichts Lächerliches. Aber warum lachen wir doch darüber? Weil wir diesem wie jenem unser Wissen unterschieben und uns den Schein erzeugen, als ob er es wisse und doch nicht wisse. Das macht den Lachkitzel. Der Zuschauer schmiegt sich also mit seinem besseren Wissen in den Zustand des Pech Erleidenden hinein. Hierauf beruht alles Komische; das ist wesentlich; es gibt nichts zu lachen, wo dieses Unterschieben nicht stattfindet.

Wie ist es nun damit, wenn die blind nach ihren Gesetzen fungierende Natur in einen vernünftigen Zusammenhang eine plötzliche Störung hineinbringt? Wenn der Wind graziös mit

unserem Hute spielt, daß wir ihm, alle Würde vergessend, nachlaufen müssen, worüber lacht man? Oder wenn wir interessante Gedanken vortragen wollen und uns verschlucken? Für diesen Naturstoß können wir nichts. Oder es will einer eine Festrede halten, und es kommt ihm Fackelrauch in den Mund. Da, wo er gerade recht feierlich reden sollte, wird er am fürchterlichsten gestört. Seine Stimme schlägt um, und er muß nun mit Fistelstönen sprechen. Wie ist es da? Können wir da auch lachen? Gewiß, in dem vorhin genannten Sinne. Es kostet wenig Phantasie, um uns vorzustellen, daß der Naturvorfall uns von einem Dämon als Streich gespielt ist. Der Wind erscheint uns wie ein neckischer Kobold. Es möge sich jeder fragen, ob er nicht auch schon einen Stein angeflucht hat, über den er gestrauchelt ist. Er hätte es ganz gewiß nicht, wenn er ihm nicht einen Geist unterschöbe. Der Mensch lebt in einem beständigen Krieg mit dem Zufall. Wir wandeln auf Glatteis und sind keinen Augenblick sicher, daß wir nicht fallen. Auch die innere Natur kann uns so ein Bein stellen. Wenn einem guten Menschen plötzlich eine Naivität, eine Eitelkeit ꝛc. herausplatzt, wenn er in einer Gesellschaft irgend einen fürchterlichen Bock schießt, so ist es, als ob uns das aus einer dämonischen Absicht angethan würde. Der Mensch erscheint im Komischen als ein taumelndes Wesen. Wir fahren alle im Leben Schlittschuh, und plumps, da liegen wir. Wir haben aber dabei das dunkle Gefühl, als habe uns vorher etwas halb verständlich gezupft, gewarnt. Und im Zuschauer wirkt das noch stärker und unterstützt wesentlich sein Lachen. Es kommt der Schein von einer halben Schuld auf den Betroffenen, weil er auf den Zufall nicht genug geachtet hat und ihm deshalb unterlegen ist. Es ist die Fiktion, als habe der Pechvogel gewußt, wie es kommen wird, und doch nicht aufgepaßt, doch verkehrt gehandelt; wir leihen ihm unser besseres Bewußtsein. Wir lachen darüber, daß der Mensch weise und thöricht ist in einem Moment.

Sie haben da also einen Verlachenden und einen Verlachten, einen Beobachtenden und einen Beobachteten. Der Beobachtete ist ertappt über einer menschlichen Blindheit. Beide

ſind Menſchen: der Ertappende und der Ertappte. Einer lacht über den anderen. So lacht die Menſchheit über ſich ſelbſt. Es kann aber auch nur einer ſein und dies iſt der feinere Fall des Komiſchen. Ich entdecke Schwächen an mir ſelbſt und lache über mich ſelbſt. Dies iſt der Humor: der ſich ſelbſt ertappende und verlachende Menſch. Da es alſo im weſentlichen gleich iſt, ob das Komiſche von zweien oder von einem erzeugt wird, ſo iſt es gleich, ob wir ſagen: das Komiſche iſt der ertappende Menſch, oder: es iſt der ertappte Menſch. Die menſchliche Blindheit kommt über ſich zum Bewußtſein. Es iſt die Beſinnung des Menſchen über ſeine Verkehrtheit. Alſo das Komiſche und zwar das wahrhaft, das humoriſtiſch Komiſche iſt der über ſeiner Schwäche ſich ertappende und zur Beſinnung kommende Menſch. Darin liegt eine Befreiung. Indem ich mich erkenne, löſe ich mich aus der Enge; ich ſteige heraus, ich entlaſte mich. Die Humoriſten entdecken ihre eigenen Schwächen und geben ſie preis im Geſpräch. Was der Humoriſt hiermit preisgibt, erniedrigt ihn (denn es ſind Schwächen). Daß er es aber preisgibt, erhebt ihn, hebt ſeinen Geiſt heraus aus der Klemme des Lebens, in der wir alle ſtecken, heraus aus dem allgemeinen Weltſpital.

Ein Bauer iſt ſtark berauſcht und taumelt im Zickzack. Er hat roten und weißen Wein getrunken. Wenn es ihn nach rechts wirft, ruft er: „weißer, wehr dich!“; wenn nach links: „roter, wehr dich!“ Er meint, dieſe zwei Weine haben einen Krieg in ihm. Dieſer betrunkene Bauer iſt der Menſch, der weiße Wein in uns die Vernunft, der rote die Leidenſchaft, die Schwäche. Dieſe zwei Weine werfen uns im Zickzack hin und her. Im Leben iſt nichts recht beſtellt; wir wiſſen keinen Augenblick, ob nicht jeder vernünftige Zuſammenhang durchſtoßen wird. Das Schönſte, Zarteſte liegt hart neben der Bagatelle. Immer wieder liegen die Dinge kreuz und quer, ſchief und vertauſcht. Aber am Ende thut's nichts; unſere Exiſtenz iſt trotzdem nicht ſchlecht, weil doch dieſe Beſinnung darin iſt. Wenn wir es erkennen und den Mut haben, es auszuſprechen, ſo erheben und befreien wir uns. Ueber die Blindheit ſiegt das Be-

wußtsein, und wenn es sich im Menschen immer wieder erzeugt, so bleibt die Welt stehen und wird nicht verloren sein, auch wenn sie voll Thoren wäre. Wir gehen auf behaglicher Mittelstraße. Die Wolken über uns sind hinweg. Wir sind nicht bange. Es herrscht Generalpardon, allgemeiner Karneval. Der Papst des Lachens hat Plenarindulgenz ausgeschrieben.

So hat das Komische eine eigentümlich entlastende Kraft. Im Lachen befreien wir uns vom Alpdruck des Lebens. Voltaire sagt, ein guter Engel habe uns zwei Sachen gegeben: den Schlaf und das Lachen. Das Lachen erzeugt eine Schüttelbewegung des Zwerchfells, wobei der Atem stoßweise ausströmt, und das ist gesund für den Unterleib; die vegetative Seite des Lebens kommt in starke Bewegung. Das Eingeweide, das Materialste am Menschen, wird heftig geschüttelt und dadurch der Druck des gemein Materiellen weggeschüttelt. Das ist das allgemein Erleichternde am Lachen.

Welche Hauptformen des Komischen lassen sich unterscheiden?

Als erste setze ich das handgreiflich Komische, das Drollige, Possenhafte, Burleske. Burla heißt Scherz. Da geht es massiv her, und ohne Cynismus ist dabei nicht auszukommen. Das einfachste Beispiel hierfür ist die Hanswurstiade des Marionettenspiels, das sich auch ohne Rede ganz nett macht. Hier wird das Unschickliche ins Höchste idealisiert. Es geht aber in dieser Sphäre nicht immer kindisch zu; man kann sich auch erhabene Stoffe, bedeutende, hohe Gegenstände wählen. Zum Beispiel Aristophanes greift in die damals verdorbenen Staatszustände ein. Dabei thut er freilich Sokrates unrecht, indem er ihn einen Sophisten nennt. Der Chor trug in seinen Stücken Wespenmasken, Froschmasken, Wolkenmasken, was sich gewiß allerliebst ausnahm. Sokrates wird als Wolkengucker komisch gemacht. Er guckt hinauf, und ein Wiesel kriecht ihm in den offenen Mund.

Auch in den christlichen Mysterien und Passionsspielen des Mittelalters gab es viel handgreiflich Komisches im derben

Volksgeschmack der Zeit. Zum Beispiel: Zwei Teufel mit enorm langen Nasen empfangen Christus bei seinem Eintritt in die Unterwelt. — Unvereinbare Vorstellungen soll man da vereinen; das gibt den Stoß des Komischen.

Die zweite Hauptform des Komischen ist der Witz. Er ist, wie Ruge treffend sagt, das bewußte Vollbringen des komischen Aktes, das Vollziehen desselben durch Reflexion. Zwei an sich unvereinbare Vorstellungen werden dennoch in einen Schein von Einheit gestellt, und das geschieht mit berechnender Absicht. Der Witz muß gemacht werden; die pointe des Konflikts in der falschen Einheit wird bewußt herausgehoben. Der Witz zieht aus ganz entlegenem Gebiet eine Vorstellung herbei, die er der jetzt wirkenden blitzartig unter die Beine wirft. Der Wortspielwitz thut, als ob zweierlei Bedeutungen eines Wortes dasselbe wären. Zum Beispiel es erzählt einer: In Alessandria fiel der Papst Pius IX. und die ganze zum Diner um ihn versammelte Gesellschaft von höheren Geistlichen durch den unter ihrem Gewichte brechenden Boden. Zum Vorstellen ist das komisch im burlesken Sinn. Ein Zuhörer fügt aber bei: „Da wäre der Papst also doch nicht infallibel" — und jetzt haben Sie einen Witz. — Dann der bekannte Witz von Börne: Als Pythagoras seinen mathematischen Lehrsatz gefunden hatte, opferte er eine Hekatombe. Seitdem zittert jeder Ochs, wenn eine neue Wahrheit gefunden wird. — Oder: Es wurden deutsche Tierärzte nach Italien geschickt, weil eine päpstliche ‚Bulle' ausgebrochen war.

Der Witz ist ein spitziges Ding, — der destillierte Geist des Komischen, aus feinen Spitzgläsern genippt. Er neigt zur Satire. Dieser wollen wir ihre Bedeutung nicht absprechen; sie kann für eine Zeit von hohem Werte sein; aber sie ist keine reine Form des Komischen und nimmt im Gebiete des Schönen eine untergeordnete Stelle ein, denn sie hat einen Zweck (der wohl sehr gut sein kann), und das Schöne hat keinen Zweck. Höher steht deshalb der zwecklose, der sogenannte „schlechte" Witz, der in der That der gute ist. Das Schöne will nicht packend treffen, will nichts polemisch erzielen, und man könnte deshalb sagen:

der zwecklose Witz ist treffender als der satirische. Es klagt z. B. einer in der Schweiz, er habe beim Bergsteigen seine Kleider verderbt und ein Paar Hosenstege aufgerieben, und es erwidert ein anderer: „nicht umsonst sagt Schiller: ‚es donnern die Höhen, es zittert der Steg'". Da haben Sie einen guten schlechten Witz.

Der Kladderadatsch bringt mehr stechend satirische Witze, wie es der Norden überhaupt liebt, aber auch schlechte Witze mit köstlich blödem Sinn. Die Fliegenden Blätter versetzen uns dagegen in einen naiv humoristischen Zustand hinein. Es ist gewiß recht, daß wir beides haben, und ich wiederhole: eine jede Zeit braucht ihre Satire. Aber der beste und geistreichste Witz ist doch der, welcher in komischer Vergleichung liegt; er beweist am meisten Talent. Er vergleicht Dinge, wo es niemand einfallen sollte, zu vergleichen, und dann merkt man erst, daß es klappt. Gottfried Keller sagt in einer Novelle: „Die Jäger zogen durch die Stadt, und die schrillen Töne ihrer Blechmusik schnitten durch den Abendhimmel wie ein schartiges Rasiermesser." Das ist vortrefflich.

Der Witz ist eine blendende und doch relativ arme Kraft, welche außerhalb der Sache steht und sie gewaltsam behandelt. Der nötige Akt der Leihung ist da fast nicht mehr möglich. Daher fehlt dem Witz das Eingehende, Einläßliche. Er ist auch ohne Kontinuität. Diese ersetzt er durch Vielheit. Er hat keinen Tenor, keinen Strich, er spielt Pizzicato, und so entsteht die Witzelei. Wer bloß Witze macht, ist im Grund noch keine bedeutende Figur. Und niemand steht dafür, ob er gutmütig oder malitiös ist. Ist aber sein Scherz boshaft, so fehlt ihm der komische Widerspruch, denn das Erhabene wird ja von ihm vernichtet. Im echt Komischen wird es nicht vernichtet, es muß sich nur gefallen lassen, daß es in einer Haut steckt mit dem Kleinen; und nur diese beiden ergeben durch ihr Ineinanderscheinen und -schillern den komischen Widerspruch. Deshalb ist alles echt Komische gutmütig. Das Erhabene wird nur seiner angemaßten Autorität entkleidet. Im frei Scherzenden selbst wird der Inhalt des Lebens gerettet. Das Kleine hat nur die

Macht, durch Ueberraschung zu erhärten, daß inmitten der Dinge dieser Welt nichts absolut sein kann. Keiner bleibt ungerupft, auch nicht die eigene Person des Lachenden. Anders der Witzbold: der macht auf alles Witze, nur nicht auf sich selbst; er nimmt sich aus.

Wir suchen daher eine höhere Art der komischen Kraft und finden Humor — das Wort im tieferen Sinn genommen und nicht bloß als Stimmung zum Komischen verstanden. Der Humorist, haben wir schon gesehen, hat die geistige Freiheit, das ego nicht zu schonen, er erkennt und bekennt die Schwäche seines eigenen Thuns, er verspottet sich selbst[1]).

„Ich liebe mir den heitern Mann,
Am meisten unter meinen Gästen:
Wer sich nicht selbst zum besten haben kann,
Der ist gewiß nicht von den Besten."

Sie kennen dieses prächtige Wort von Goethe. Das innige Gemüt des Humoristen ist durchdrungen vom tiefsten Gefühl des Wertes der Harmonie. Er erfährt an sich selbst, wie das Hohe mit dem Niedrigen, die Wahrheit mit dem Irrtum behaftet ist, wie schlecht das Gefäß seinem Inhalt entspricht. Er beobachtet sich aufs schärfste. Und mit universalem Sinn sieht er in der ganzen Welt sich um. Er erlebt mit tiefstem Einblick und im Mark seines Wesens ihre Widersprüche, ihre Uebel und Gebrechen, die Dummheit und Schlechtigkeit der Menschen, arbeitet sich aber fort zu dem Gefühl, daß die Welt trotzdem nicht verloren sein kann, daß trotz aller Argheit der Geist, das Gute die aktive Kraft ihres Lebens ist, und auf dem Grunde dieser Ueberzeugung sieht er sie nun in einem komischen Licht, als eine verkehrte Welt; er belächelt sie, aber wohlwollend.

Sie finden bei allen Humoristen, daß die Flamme ihrer Scherzlaune sich mit dem Oel ihrer Schmerzen speist. Einen Zug davon hat auch der tolle Aristophanes. Welche Seufzer klingen da hervor über den Untergang des alten tüchtigen Griechentums und über das Frivolwerden der Zeit! Den tiefen,

[1]) Vgl. oben S. 187.

über die Welt und sich selbst lächelnden Humor finden wir aber erst ganz entwickelt bei Sterne, Goldsmith (Vicar of Wakefield) und Jean Paul. Der Humor der Engländer ist ganz vorzüglich, jedoch häufig trivial. Der unseres Jean Paul, der es leider durch Formlosigkeit verscherzt hat, noch so gelesen zu werden, wie er es verdient, hat mehr Tiefe und bleibt frei von geschlechtlichen Schlüpfrigkeiten und Zweideutigkeiten. Da gibt es keinen Teufelsdreck von Frivolität.

Fragen wir nach dem Grad und Umfang, worin die Künste das Komische wirken lassen, so ergibt sich sofort: die Architektur hat nichts und die Skulptur nur wenig damit zu thun; in der Malerei und Poesie dagegen spielt es, wie das Schauderhafte, eine große Rolle.

Weiter. Sehen wir nun wieder nach dem einfach Schönen, wobei das Angenehme nicht erst zu erkaufen ist mit irgend einer Unlust, sondern uns mild eingeht wie ein willkommener Trank.

Eine Erscheinung, die ohne weiteres, ohne Störung schön ist, heißen wir anmutig. Das Wort kommt von dem Verbum Anmuten und bezeichnet, näher gefaßt, etwas, was sich anzuschmiegen scheint. Wir fühlen dabei ein Entgegenkommen. Es braucht nicht ein eigentliches, objektives Entgegenkommen zu sein. Das schöne Bild ist anmutig, ohne daß es sich bewegt; aber sein Wesen scheint sich uns willig zu nähern und hinzugeben. Seine Harmonie erweckt unsere Sympathie. Der Italiener sagt grazia, der Franzose grâce, womit mehr die Form gemeint ist. Das deutsche Wort Anmut bezeichnet mehr das Seelische in der Sache. Jedoch berühren und ergänzen sich beide Ausdrücke.

Hier müssen wir nun etwas verweilen bei Schillers berühmter, inhaltvoller Schrift „über Anmut und Würde". Er nimmt das Wort in engerer Bedeutung und bezieht es nur auf die menschliche Erscheinung, denkt dabei fortwährend an Personen. Er unterscheidet sehr fein Anmut von Schönheit. Juno entlehnt von Aphrodite den Gürtel des Liebesreizes. Aber wie? Juno ist doch schön! Braucht sie diesen Gürtel? Jawohl,

denn man kann schön sein, ohne Anmut zu besitzen. Eine Gestalt kann in ihrem Wuchs, in ihrem Profil sehr wohl geschaffen sein, ohne den Charakter des Anziehenden zu haben. Der Oesterreicher hat ein gutes Wort für die weibliche Schönheit solcher Art; er sagt: das ist ein Bild „ohne Gnaden", also ein Madonnenbild, das kein Wunder thut, keinen Trost gewährt. Die Schönheit liegt mehr in den festen Formen, wie sie an der menschlichen Gestalt vom Knochengerüst gegeben sind, die Anmut mehr in den unwillkürlichen Bewegungen, welche die willkürlichen begleiten. Willkürlich ist die Bewegung des Gehens, unwillkürlich die damit verbundene Grazie, jene gewisse Musik des Wandelns; willkürlich die Bewegung der Sprachwerkzeuge, wenn man spricht, unwillkürlich das begleitende Mienenspiel und der Klang der Stimme. Der eine wird schroff greifen, der andere in sanftem Bogen. Raphaels Frauen- und Engelsgestalten haben in ihren Bewegungen einen Reiz, der undefinierbar und unnachahmlich ist, der ihm allein gehört. Schiller sagt nun aber: das anmutige Spiel solcher Bewegungen muß der Ausdruck einer schönen Seele sein; und da nimmt er es etwas zu speziell moralisch. Er beschränkt die Anmut überhaupt zu sehr auf die menschliche Persönlichkeit. Es ist gewiß wahr: die Anmut von Bewegungen, worin sich eine edle, wohlwollend gestimmte Seele bekundet, ist die höchste, aber es gibt gewiß auch eine Anmut, die solche bestimmt moralische Eigenschaften nicht hat. Die Art, wie man geht und die Arme bewegt, wie man springt und tanzt, ist nicht notwendig bestimmt von der Gesinnung. Und es gibt auch außermenschliche Erscheinungen, denen wir mit Recht Anmut zuschreiben. Zum Beispiel ein plaudernder Bach, ein lachender Morgen, eine Gruppe spielender junger Tiere. Der Begriff muß also weiter gefaßt werden. Wir denken dabei an harmlose Dinge, an die relative Existenz einer Welt ohne Kampf, an das kontradiktorische Gegenteil des Erhabenen. Reine Schönheit und störungslose Anmut finden wir nur in der Heiterkeit idyllischen Daseins, wo uns die Wolken nicht sehr bange machen, im Idealgebiet der Venus, der Genien und Amoretten, und dieses ist natürlich das Beliebteste. Da

haben wir ganz harmlose Grazie. Ein rechtes Beispiel der Anmut ist die mediceische Venus. Die Gestalt weiblicher Jugend mit ihren weicheren Formen bewirkt diesen Reiz ungleich mehr als die männliche. Ferner liegt er in so manchen italienischen Bildern und Erzählungen, im fröhlichen Scherzen einer Melodie, eines Lieds. Vorzüglich aber im Tanz; das sagt uns Goethe in seiner Ballade „der Gott und die Bajadere":

„Sie rührt sich, die Cymbeln zum Tanze zu schlagen,
Sie weiß sich so lieblich im Kreise zu tragen,
Sie neigt sich und biegt sich und reicht ihm den Strauß."

Die anspruchslosen, harmlosen Erscheinungen haben von jeher in der Kunst reichlichsten Eingang gefunden. Unter ihnen wandelt Gretchen, wie sie ist, ehe sie in den Abgrund hinuntergerissen wird. — Und mit welcher Liebe haben italienische Meister die Kinder behandelt! Denken Sie nur an die zwei lieblichen Engelknaben, die unter der sixtinischen Madonna an der Brüstung sitzen! Denken Sie auch an die leichte Grazie antiker Bauten und Geräte, an den Tempel des Lysikrates, an pompejanische Lampen! Es ist vornehmlich dieses weite Gebiet des Heiter-Schönen, das Goethe im Auge hat, wenn er in „Wahrheit und Dichtung" die Poesie mit einem Luftballon vergleicht, der uns ohne den Ballast der Erdenmühen emporzieht. Da waltet die Anmut. Sie kann also auch erklärt werden als weiche, harmlose, von Störung freie Harmonie im Schönen, übergehend vom Gegenstand auf den Betrachter[1]). Wir schreiben sie allem Schönen zu, sofern es die Eigenschaft hat, als ziehe es uns schmeichelnd an.

Auf diese ganze Sphäre bezieht sich nun auch die Verästelung des Begriffes Anmut in die Begriffe des Hübschen, Eleganten, Zierlichen, Niedlichen. Hätten wir Zeit, sie zu verfolgen, so wäre es wohl der Mühe wert. Hier kann ich nur weniges darüber bemerken.

Niedlich nennen wir das Schöne, wenn sich seine Form auf ein sehr kleines Volumen beschränkt. Hübsch kommt von

[1]) S. oben S. 192.

„höfisch" und bedeutet also ursprünglich ein höfisches Benehmen. Hübsch ist ein Gesicht, das in einem Salon gefallen würde, aber noch lange nicht einem Bildhauer. Auch das Elegante kann sehr in Widerspruch treten mit den Gesetzen des Schönen. Elegant nennt man z. B. einen vom Schuh zusammengepreßten Fuß, bei dem einem nichts aufgeht als die Idee vom Hühnerauge. Eine Venus würde auf unseren Bällen als Bäuerin angesehen werden. Unsere ganze jetzige Tracht geht auf das Zierliche, Elegante und nicht auf die Schönheit. Die Probe können Sie sogleich machen, wenn Sie einem rassemäßig schönen Kopf einen modernen Damenhut aufsetzen. Das ist nicht anzusehen. Das Schöne erscheint in solchem Aufputz grob und plump, oder das Elegante daneben als Plunder.

Nun aber fragt sich: verbinden sich diese drei Formenwelten: das Schöne oder Anmutige, das Erhabene und das Komische? Da wird nun die Sache verwickelt, aber erst recht interessant.

Genau genommen, werden Sie kaum eine Erscheinung finden, in der nicht wenigstens eine Möglichkeit liegt, zu Konflikten überzugehen. Dieses Kind, es wird erwachen und wird von Kämpfen des Lebens nicht verschont bleiben. Diese blühende Jungfrau wird dasselbe erfahren müssen. Dieser zarte, schlanke Baum wird einst von den Stürmen geschüttelt und verstümmelt werden. Verwirklicht sich aber diese im Schönen enthaltene Möglichkeit des Uebergangs zu Konflikten, so verfällt es dem Erhabenen oder dem Komischen oder beiden.

Es ist hier schon mehrmals betont worden: das Schöne soll nicht bloß „schön" sein und nicht umkehren vor den Abgründen des Lebens; es zeigt sich im Schmerze groß. Der Luftballon der Poesie kann doch mehr tragen, als die meisten glauben. Er hebt die Last der ganzen Welt als freien Schein empor.

Wie verbindet sich nun das lieblich Schöne mit dem Gewaltigen? Gibt es anmutige Großheit, erhabenes Schönes? Jawohl! Betrachten Sie die Venus von Melos! Da haben Sie Anmut, die sich zur Großheit erhebt. Das ist Aphrodite

nicht als Göttin des spielenden Liebreizes, des Affektes der Liebe, sondern als Weltmacht, als die verbindende Kraft in der ganzen göttlichen Natur. Auch Iphigenie ist anmutig und zugleich hochedel in ihrem ganzen Wesen und Thun. — Eine Verbindung von Anmut und Würde stellten die Griechen besonders in der Here vor. Lesen Sie, was Schiller sagt von jener wundervollen Büste der Juno Ludovisi in seiner Schrift: „Aesthetische Erziehung des Menschengeschlechts!" Hier ist in weiblicher Anmut die höchste göttliche Würde enthalten. Im gereiften Weib überhaupt haben wir diese Verbindung, in dem Weib, das von der harmlosen Lieblichkeit der Jungfrau übergetreten ist in das Leben und sich dort zur vollen Blüte und Charaktergröße entwickelt hat, ohne den holden Reiz eingebüßt zu haben.

Kehren wir nun das Verhältnis um! Stellen Sie sich Würde mit Anmut vor, Männlichkeit, die mit der Stärke die Weichheit der Sitte vereinigt, geschmeidigte, gesänftigte Härte des Charakters. Denken Sie an den Spruch: fortiter in re, suaviter in modo. So muß einst Perikles gewesen sein, von dem die Zeitgenossen vor allem die reinste Würde in der Erscheinung rühmen. Wer gesehen hätte, wie der den Mantel hielt auf der Rednerbühne, wie der sich bewegte und sprach, er hätte gewiß Würde mit Anmut gesehen. — Die Riesenstatue des Zeus in Olympia, wie hat sie Phidias behandelt? Das Haupt in gnädigem Nicken vorgeneigt. Es ist aber doch das Haupt des Welterschütterers. Wenn er die Augenbrauen erhebt, so donnern die Himmel.

Werfen wir noch einen Blick auf die Natur. Die Linde, ein starker, gewaltiger Baum, aber mit zartem, leicht spielendem Laubwerk. Hohes Gebirg mit weichen Linien; bei Palermo der Monte Pellegrino, der mit so wunderbar melodischem Linienschwung gegen das Meer abfällt. — Dann die Tierwelt! Das Roß. Sein ganzer Körper stark wie Stahl und doch in lauter wohlgefälligen Kurven verlaufend. Diese Eleganz bei allem Feuer der Bewegung! Es ist am Ende doch das schönste Tier.

Das Schöne mit seiner Anmut kann sich sogar dem Gräß-

lichen verbinden. Das gehört freilich zu den größten Leistungen der Kunst. Betrachten Sie das Meduſenhaupt in der Münchner Glyptothek, das Maskenbild jenes dämoniſchen Weibes, dem Perſeus den Kopf abgeſchlagen. Ihre Züge ſind grundböſe. In den Backenknochen, die etwas über die Norm hinaus ins Katzenartige verſtärkt ſind, liegt teufliſche Tücke, über den Augen etwas ſcharf Drohendes; und zugleich fliegen über dieſes Geſicht die Schauer eines entſetzlichen Todes, die Naſe ſpitzt ſich hippokratiſch zu; man glaubt das Röcheln zu hören. Aber man kann ſich von dieſem Anblick nicht trennen, ſoviel herrſcht Anziehung in der Abſtoßung. Schauer und Reiz verlieren ſich ineinander. Denn dieſes ſchreckliche Weib iſt doch ungemein ſchön und hat das reinſte griechiſche Profil, das Sie ſehen können.

Nun das Komiſche. Es iſt ein ſo eigener Kauz, daß es mit der Anmut Verbindungen nicht einzugehen ſcheint. Und dennoch geht es ſie ein. Aber nur das Komiſche milderer Art.

So ſind z. B. die Naivitäten eines guten Kindes gelind komiſch. Naiv iſt ein überraſchendes Hervortreten der Wahrheit, der lieben Natur mitten in der Welt der Hüllen und Phraſen. Ein großer Teil unſerer Umgangsformen iſt ja ein Haufen Lügen, ein künſtliches Verſierſyſtem, das gar nicht zu ergründen iſt. Wenn nun da plötzlich die Aufrichtigkeit hereingreift, ſo lächeln wir, aber wir ſind zugleich gerührt, weil es uns anwandelt wie Heimweh nach der Wahrheit.

Beſonders anmutig wird die Naivität, die liebe, heilige Einfalt bei weiblichem Liebreiz. Dafür iſt ein Hauptbeiſpiel Goethes Gretchen in ihrer erſten Phaſe. An ihr iſt kein falſches Aederchen, ſie iſt durchaus ehrlich, und wir teilen die Rührung Fauſts, da er ihre Hand küßt und ſie ſagt: „ſie iſt ſo rauh ꝛc.“ Anmutige Naivität, das iſt das Unwiderſtehlichſte am Weib.

Ferner die komiſche Idylle. In ihren friedlichen Bezirken lächeln wir liebevoll über die guten, ſchlichten Menſchen, die mit ſo wenigem zufrieden ſind. So z. B. über Murillos Bettelknaben, die ſich in eine Ecke zurückgezogen haben mit ihren Brocken und nun glücklich ſind wie Könige. In dieſer Stim-

mung betrachten wir ferner die gemütlichen Haus- und Wiesenbildchen von unserem Ludwig Richter. Wie wohl ist es uns bei seinen Philistern, Bäuerlein, Kindern und Haustieren. Denken Sie auch an Anakreons Lied von der Cikade, an das vergnügte Schulmeisterlein Wutz von Jean Paul.

Aber auch mit dem Furchtbaren, Schauerlichen kann sich das Komische vereinen. Stoffe solcher Art liebt hauptsächlich der tiefere Humor; und schon bei den Alten sind sie da. Ein Beispiel findet sich bei Homer. Odysseus ist zurückgekommen. Athene verwandelt ihn in einen lumpigen Bettler. Sein Weib widersteht den Freiern. Diese prassen in seinem Hause und verhöhnen ihn. Ktesippos schleudert einen Kuhfuß nach ihm. Odysseus weicht aus und birgt mit schrecklichem Lächeln den Zorn. Sein Sohn Telemach, der ihn erkennt, antwortet mit trotzigen Reden und widersteht mannhaft. Ein Gemisch von Jubel und Schauer liegt in den Versen:

„Und schon lachten sie alle, verzerrt ihr grinsendes Antlitz.
Blutbesudeltes Fleisch nun aßen sie; aber die Augen
Waren mit Thränen erfüllt, und das Herz umschwebete Jammer." (20, 345.)

Wie in unserer Welt die Gegensätze des Furchtbaren und des Komischen zusammenschießen können, das habe ich einst in Zürich erlebt, als während eines Maskenfestes eine Feuersbrunst ausbrach. Da waren Faschingsnarrheit und Tod aneinandergerückt. Als Hauptbeispiele dieser Gattung nenne auch ich die Kirchhofsscene im Hamlet, ein Meisterstück höchster Poesie, unendlich stimmungsvoll, und die Scene, wie der wahnsinnige Lear mit dem Narren in der Sturmnacht umherirrt. Dann diese Verbindung in einer Person! Richard III., ein Wüterich ohnegleichen und daneben ein Spaßmacher, ein Hanswurst der Hölle. So Mephistopheles: der Teufel — und der Teufel komisch.

Aber es ist nicht bloß Verbindung, die Gegensätze fließen ineinander über. Der zarte Baum wird zum starken, das anmutige Tier zum furchtbaren.

Sehen Sie nun, was alles eine große Tragödie von solchen Grundformen ästhetischer Wirkung vereinigt, welche Fülle!

Gretchen ist zuerst reine Anmut in jenem anspruchslosen Sinn, rührend in ihrer Naivität. Wo sie neben Frau Marthe erscheint, schimmert ihre reine Gestalt auf der Folie des Komischen. Aber durch ihre furchtbaren Leiden und Seelenkämpfe steigt sie dann ins Erhabene. Denken Sie an ihren erschütternden Ruf: „Heinrich, mir graut vor dir!" Faust von Anfang an zerrissen von starken Konflikten, an einem Meer von unbefriedigten Geisteszwecken irrend. Neben ihm das Bild Wagners, eine Art von komischem Idyll. Die Schauer des Dämonischen in Mephisto.

Ebenso die Schattierung in der Tragödie Hamlet. Dieser für sich allein schon voller Gegensätze, die wirr ineinander überspringen, zerrissen und zerklüftet, eine tief tragisch-komische Natur. Der mörderische König, in dessen Gewissenqualen wir hineinsehen, von Hamlet ironisiert und mystifiziert. Im Hintergrunde aufragend der Geist. Dabei die anmutige Ophelia, die lieblich träumende, endlich wahnsinnige. So laufen ineinander die Fäden des Anmutig-Weichen, Komischen, Furchtbaren und Schaurigen. Eine solche Welt von Gegensätzen zu schildern, ist ein Meisterwerk.

Bis jetzt haben wir die allgemeinen Grundbegriffe und Grundformen des Schönen betrachtet, und nun wollen wir die subjektive Kraft betrachten, die seine Voraussetzung ist. Es ist ja kein Objekt, sondern ein Akt der Phantasie. Indem wir uns zu ihr wenden, kommen wir an den Punkt, wo der Uebergang zur Kunst zu nehmen ist.

§ 11.

Das Schöne entsteht im Kontakt eines Gegenstandes und eines Schauenden (vgl. § 2). Den Gegenstand bietet zunächst die Natur, das Menschenleben miteingerechnet. Es erzeugt sich der Schein, als ob das Schöne ohne Zuthun des Anschauenden einfach vorgefunden werde: die Welt des Naturschönen. Dieser Schein hebt sich auf; das Naturschöne bietet die Gegenstände mit ihren grundgesetzlichen Formen in nur erst scheinbar schönem Zustand. Ihre Er-

hebung zur reinen Form ist das Werk einer besonderen Thätigkeit des menschlichen Geistes: der Phantasie. Sie schafft das Idealbild.

Das Schöne schließt mit dem Gegenstand den Anschauenden in sich. Es scheint, das Schöne existiere draußen in der Welt, wir dürfen nur die Augen aufmachen, und es sei da; aber es scheint nur so. Zwei Künste finden keine Formen in der Natur vor: Architektur und Musik. Damit ist freilich nicht gesagt, daß bei ihnen gar keine Nachahmung der Natur sei. — Jedoch wir müssen das vorerst beiseite lassen. Denken wir an die Malerei, an die Skulptur und an die Poesie. Sie entnehmen ihre Stoffe der Welt und dem Leben. Wir haben ja keine anderen Grundformen als die von der Natur gegebenen, können nicht über sie hinaus. Darin können wir die Natur nie meistern, nie übermeistern. Die Phantasie kann wohl Traumhaftes, Phantastisches bringen, aber stets operiert sie mit Naturformen, die sie nur in anderen, neuen Verbindungen bringt[1]). Sie malt Engel. Woher nimmt sie die Flügel? Sie hat sie am Vogel gesehen. So verbindet sie tierische und menschliche Formen im Kentauren. Auch an Teufeln und Drachen ist nur die tolle Kombination das Neue.

Diese Formen der Natur nun, auf welche die Kunst angewiesen ist, scheinen schon an und für sich schön zu sein. Für gewöhnlich, wenn wir die Sache nicht genauer nehmen, unterscheiden wir ein Schönes in der Natur und ein Schönes in der Kunst durch die Kunst. Wir sagen das eine Mal: dies oder das ist so schön, daß es kein Künstler so schön hätte bilden, kein Dichter so schön hätte dichten können. Ein andermal behaupten wir umgekehrt, die Kunst muß der Natur nachhelfen und sie ergänzen.

Was ist unter Natur zu verstehen, wenn wir sagen: das Naturschöne. Wir dürfen hier nicht, wie gewöhnlich, an den Gegensatz zum Geist denken. Naturschön heißt das Schöne, wie es da ist ohne Zuthun der Kunst; wir nehmen hier also die Natur im Gegensatz zur Kunst. Dazu gehört also nicht nur

---

1) Vgl. S. 18.

die Landschaft, Pflanzen und Tierwelt, sondern auch die ganze menschliche Welt, insofern sie Stoff für ästhetische Betrachtung ist, nicht nur die Gestalt der Geschlechter und Lebensalter, sondern auch der Ausdruck der Seele in den Zügen (Physiognomik), das Geberdenspiel (Mimik), das private, das familiäre und das öffentliche Leben, die Kulturform (Sitte, Kleidung, Geräte, Bewaffnung), die Geschichte; alles unter dem Standpunkt der Frage, wieviel es für die ästhetische Betrachtung abwirft, aber also immer nur, wie es an und für sich selbst ist, ohne von der Kunst behandelt zu werden.

„An und für sich selbst," so kann man freilich, streng genommen, nicht sagen. Eigentlich gibt es kein Naturschönes ohne den phantasievoll betrachtenden Menschen, in dem sich bereits der Künstler regt. Das Schöne überhaupt ist ja kein Objekt, es ist ein Akt[1]). Wir sagen: Licht. Was wir damit bezeichnen, ist aber nicht Licht an sich, sondern nur insofern, als es ein Auge gibt. Gewiße Aetherschwingungen, mit dem Auge empfunden, heißen Licht. Wenn ein Sonnenstrahl bloß auf die Hand fällt und nicht zugleich ins Auge, so empfinden wir bloß Wärme und kein Licht. Die Glorie des Sonnenuntergangs ist an sich nichts anderes als Luftreflex und nur für den betrachtenden Menschen schön, wenn sie von ihm als schön, als eine Glorie empfunden wird. Das Schöne ist also ein subjektives Prädikat, das wir den Dingen geben mit Bezug auf gewisse Eigenschaften, womit sie unserem Geist entgegenkommen, ein Prädikat, das sich unsere Seele schafft. Es ist also ungenau und geschieht nur der Kürze wegen, wenn wir von dem „Naturschönen" sprechen, das ja als pures Objekt gar nicht vorhanden ist. —

Das Naturschöne hat nun in allen den genannten Gebieten ohne Zweifel seine Vorzüge vor dem Kunstschönen. Und zwar in erster Linie den der Gegenständlichkeit. Es hat die Bestimmtheit des Objektes. Die Natur stellt ihre Sachen hell an das Tageslicht hin. Vergleichen wir damit einen Menschen, der seinen Gedanken nicht recht zur Geburt verhelfen kann! Wie

---

[1]) Vgl. S. 28.

flott steht dem gegenüber die Natur da. — Ferner hat sie den unermeßlichen Vorzug der Frische und unmittelbaren Lebendigkeit. Alles ist in ihr voll Kraft und Bewegung. Keine Kunst kann z. B. die Intensität des Lichts erreichen, und unsere Mittel sind ganz arm, die Glut der natürlichen Farbe wiederzugeben. Wir können auf gewisse Weise Bewegungen nachahmen, aber was heißt das gegen die Natur! Sie hat für immer das pulsierende Leben voraus. Welches Kreuz ist für den Maler die menschliche Haut, und wie viele gehen zu Grab und haben nie vermocht, ihre atmende Blutwärme wiederzugeben!

Das Naturschöne hat sodann drittens den Vorzug, daß in ihm die verschiedenen Arten ästhetischer Erscheinung verbunden sind, Form, Farbe, wirkliche Bewegung und zugleich akustischer Ton. Auch in der Landschaft ist immer ein Klingen, Flüstern, Wehen, Rauschen da; wir hören entfernte Stimmen. Einer der Hauptreize im Gebirge ist, daß die ganze Natur immer spricht. Wir hören ihre Wasserläufe, hören ihre verborgenen, wie ihre freien Regungen; und wie wird dadurch eine solche Hochlandschaft belebt! Dazu kommt noch etwas anderes. Das Naturschöne spricht auch zu Sinnen, an die sich der Künstler eigentlich gar nicht wenden kann. Seinen Duft kann die Kunst nicht nachahmen. Den Blütenhauch von Limonen und Orangen, wie er auf italienischen Seen uns umweht, kann keine Kunst wiedergeben. Dann die Wirkungen der Natur auf unser Haut- und Atmungsleben. Furchtbare Schwüle und Kälte tragen wesentlich bei zu düsteren oder graß einschnürenden Affekten. Die Kunst kann sie zu ihren Mitteln nicht wirklich herbeiziehen. Sie *isoliert*.

Die Skulptur gibt die Form ohne Farbe — oder wollen Sie Wachsfiguren? Die Griechen haben ihre Statuen zwar bemalt, aber in der Hauptsache nicht eigentlich koloriert, sondern nur getönt. Und die Skulptur kann wirkliche Bewegung nicht geben — oder wollen Sie Automaten? — Die Musik isoliert den Ton und entwickelt ihn zu einem ästhetischen System, aber sie verzichtet dafür auf sichtbare Erscheinung und wörtlichen Begriff. Sie werden auf die Oper und auf das Lied verweisen,

allein Sie müssen mir zugeben: vollkommen rein in ihrer Wirkung ist die Musik nur, wenn sie sich ganz einfach an das Ohr wendet, ganz rein nur als Instrumentalmusik, also ohne Text und ohne Schauspiel. — Die Poesie freilich kann alles bieten, aber nur darum, weil sie auf alle wirkliche Darstellung verzichtet und bloß unserem inneren Schauen dient, nur mit Einbuße der unmittelbaren Gegenständlichkeit. Die Bilder, die sie unserer Vorstellung gibt, bewegen sich und leben; wir hören sie. Aber wie verwischt und verblaßt sind sie im Vergleich zu den Naturerscheinungen und Kunstwerken, die wirklich vor unserem Auge stehen! — Das Schauspiel bewirkt wohl die Illusion der Wirklichkeit, doch Sie werden sich überzeugen, daß auch in dieser Kunstform die Wahrheit des Lebens keineswegs erreicht wird. In der Oper kommt noch die Musik hinzu, jedoch dieser Gewinn wird mit einem wesentlichen Verlust erkauft, wie zum Teil schon aus dem bereits Gesagten erhellt. Man spricht jetzt wohl viel von Verbindung sämtlicher Künste und versucht sich auch praktisch darin, aber dies ist ein Unding. Es lassen sich unter gewissen Bedingungen höchstens zwei Künste vereinigen, und dann muß eine vorherrschen. Doch alles das wird uns erst im ferneren Verlauf beschäftigen.

Sehen Sie nun aber auch die andere Seite an! Eben durch seine unmittelbare Lebendigkeit sind auch die Mängel des Naturschönen begründet. Es hat keine Hüter, denn die Natur arbeitet nicht auf Schönheit, ihr Zweck ist Erzeugen. Sie will eben ihre Wesen hervorbringen und nach Möglichkeit erhalten, nach Möglichkeit wieder herstellen, wenn sie gelitten haben, aber sie sorgt nicht, ihre Schönheit zu bewahren; niemand wacht darüber. Daher ist das sogenannte Naturschöne zufällig, unverbürgt und äußerst flüchtig. Ein Augenblick, und es ist vorbei. Sie sehen eine Landschaft an, aber diese Dinge, woraus sie besteht, Erde, Luft, Licht, Fluß und Wald, wissen nicht, daß da jemand sie in eine Schönheit zusammenfaßt. Eine verfinsternde Wolke kommt, ein Regen, und das Bild ist weg. Ein herrlicher Frühling erblüht, da schmettert ihn ein Hagelwetter zusammen. Ade!

Oder die Menschenwelt. Ein liebliches Angesicht entstellen plötzlich die Pocken. Ade! — Das gilt auch vom Thun und Gebaren. Der Mensch soll freilich als bewußtes Wesen dafür sorgen, daß er in seiner Erscheinung die Menschenwürde vorstelle. Er soll z. B. nicht gehen, wie es ihn das Kindsmädchen gelehrt hat. Aber wenn Menschen etwas Bedeutendes thun, was für den Zuschauer ein ästhetisches Bild gibt, so sorgen sie doch nicht dafür, wie sie im Augenblick aussehen; das wäre ja affektiert. Und weil sie nicht daran denken, wie sie aussehen, können sie diese ästhetisch wirksame Stellung auch im nächsten Augenblick verlassen. Zum Beispiel Soldaten in einer Schlacht: sie wollen kämpfen, siegen, nicht ein Bild darstellen.

Nun werden Sie sagen: die Werke der Kunst sind ja auch vergänglich, und am allermeisten die, welche in einem räumlichen Gebilde gegeben sind. Aber da ist doch ein Unterschied. Bedenken Sie nur z. B., wie kurz die Blütezeit der menschlichen Gestalt ist. Wenn sie die Zeit der Reife erreicht hat, dauert sie noch einige Jahre, und dann basta. Was meinen Sie zur Venus von Melos? Die Frau, die Modell dafür war, ist mehr als zweitausend Jahre tot, aber die Schönheit dieses Bildwerks blüht noch heute und kann uns noch mehrere tausend Jahre entzücken. Und die Gestalten Homers: Achilles, Agamemnon und Helena! Wenn sie existierten, so war es doch nur auf die Spanne von wenigen Jahrzehnten, aber sie werden in der Phantasie der Menschheit leben, so lang' unser Planet rollt.

Das Naturschöne ist auch, prekär gesprochen, viel seltener, als man meint. Es sind Ausnahmen, wo wir — einer Naturerscheinung gegenüber — wirklich sagen können: das ist schön; und nur ganz selten kommt es vor, daß ein Wesen sich normal entwickelt, rein den Bedingungen gemäß, die sein Grundbild mit sich bringt. Selbst die italienischen Meister und selbst die Griechen klagten über die Seltenheit der Schönheit. Als Raphael seine Galathea gemalt hatte, schrieb ihm der Graf Baldassare Castiglione, woher er das doch nur auch habe, ein so schönes Weib zu malen, und er antwortete: „da eine Teuerung an schönen Frauen ist, bediene ich mich einer gewissen Idee, die

mir in den Kopf kommt." Diese certa idea hat er zwar nicht entwickelt, ohne schöne Frauen gesehen zu haben, aber an solchen war eben damals wie heute Mangel. In keinem Lande, auch nicht in Italien, wimmelt es von schönen Frauen. — Als Apelles seine berühmte Venus malte, stellte man ihm sieben Jungfrauen als Modell. Warum mehrere? Sollte es unter einem so schönen Volke nicht eine ganz schöne gegeben haben, die ihm genügte? Nein, streng geprüft gibt es kein vollkommen Schönes in der Natur. Ihre Gebilde sind zu sehr dem störenden Zufall unterworfen, sie werden von allen Seiten gestoßen, gerieben, belastet, verdeckt, beschmutzt.

Nichts, was wir naturschön nennen, hält daher die genaue Betrachtung aus. Sehen wir es mit mikroskopischer Schärfe an, so hört es sofort auf, schön zu sein. So z. B. die menschliche Hand. Das Allerschönste finden wir bedeckt mit Erdenstaub und Erdenschweiß, den stattlichsten Baum bedeckt mit Ungeziefer. Wir dürfen nicht zu nah hinsehen, weil wir sonst den Stempel der Naturgebrechen entdecken. Nur ein Bild steht frei über dem Qualm der Not, herausgehoben aus dem Komplex des Zufälligen; es bekommt keinen Schnupfen.

In der Schweiz hört man oft sagen: „der ist noch wüest lebig." Diese Wüstigkeiten am Leben hören nur mit dem Tode auf — und nur in der Kunst.

Rumohr erzählt von einem römischen Modell, Vittoria aus Albano. Eine gebildete, kunstsinnige Dame hatte dieses ausgezeichnet schöne Mädchen aufgefunden und ihre Eltern bestimmt, sie nach Rom zu schicken und Modell stehen zu lassen. Das war zu Ende des vorigen Jahrhunderts. Kestner, der Sohn von Werthers Lotte, hat mir auch noch von ihr erzählt. Sie soll alle Schönheiten in sich vereint haben, war wie gemacht, um als Aphrodite oder Maria dargestellt zu werden. Aber sie war klein, und so konnte man nur ihren Kopf und nicht eben so gut ihren Körper brauchen, um einem der größeren Idealwesen die Form zu geben. Dazu kommt ferner noch Alles, was wir vorhin gesagt haben. Wenn Vittoria nicht auch den Stempel alles Irdischen an sich getragen hätte, so wäre sie nicht gestorben;

und das sieht man jedem Menschen schon lange vorher an; es ist der Staub des erdenschweren Lebens.

Ein Nürnberger Galeriedirektor nahm einen ganzen Abguß nach dem Körper eines schönen Mannes und stellte diesen Abguß neben eine Antinousstatue, und Sie können nicht glauben, wie gemein er daneben aussah.

Die Not des Künstlers mit dem Modell mußte hier angeführt werden. Denn mit e i n e m kann er sich nicht begnügen. Da ist eine Form eingesunken, da fehlt etwas, da ist eine unpassende Linie. Er muß das Ganze seines Werks zusammenlesen — und wohl ihm, wenn es kein Zusammenflicken wird, wenn es in Guß kommt durch etwas, das er mitbringt. —

Alles Lebendige hat also zu viel Feinde. Was uns umgibt, befehdet uns. Niemand ist absolut gesund und vollkommen wohlbestellt. Diese allgemeine Gebrechlichkeit spüren wir Lebendigen. Deshalb thut uns die Ferne so wohl. Deshalb wirken die Gegenstände nur in Distanz. Einen Abstand müssen wir nehmen. Des Menschen ärgster Feind ist der Tod, aber im Tod findet er auch seine Verklärung. Um monumental schön zu werden, da gibt es für den Menschen nur dies einzige Mittel, das ist etwas teuer und geht etwas schwer ein. Um den Preis des Todes werden wir in der Erinnerung der Menschen zu einem relativen Idealbild; wenn wir nämlich etwas Rechtes geleistet haben. Da wollen wir an Schillers Wort gedenken:

„Der Tod hat eine reinigende Kraft,
In seinem unvergänglichen Palaste
Zu echter Tugend reinem Diamant
Das Sterbliche zu läutern und die Flecken
Der mangelhaften Menschheit zu verzehren."[1])

Auf dieses läuternde Feuer streben wir hin. Es ist der Tod — es ist aber noch mehr die Phantasie.

Man kann sagen: so schön und groß wie der Tag von Sedan war, kann kein Dichter ihn dichten. Ein Schicksalstag nach Jahrhunderten und für Jahrhunderte. Dann sehen wir

---

[1]) Braut von Messina, IV, 9.

aber ab von allem Ordinären, Nebensächlichen, ästhetisch hier nicht Wirksamen oder Störenden, was tausendfältig daranhing. Bis die Schlacht geschlagen werden konnte, mußte unermüdlich exerziert, studiert und geplant werden, in den Schreibstuben unendlich geschrieben, in den Werkstätten der Schmiede, Büchsenmacher, Geschützgießer, Wagner, Sattler, Schuster und Schneider massenhaft gearbeitet, mußte ungeheuer marschiert und unzählbarer Proviant herbeigeschleppt werden. Auf diese Vorstellungen dürfen wir uns nicht, oder wenigstens nicht zu sehr einlassen, wenn wir die Größe dieses Tages erfassen wollen. Wir dürfen uns nicht verlieren unter den einzelnen Eindrücken des Schreckens, nicht verweilen an Verbandplätzen und Blutlachen; wir müssen Distanz nehmen. Und wir denken nicht daran, was alles nebenher geschehen sein mag, was auch hier die kleinen Bedürfnisse des Menschen mit sich brachten.

So verhält sich nun unser Auge von selber; es ist ja doch glücklicherweise kein Mikroskop. Unwillkürlich nimmt unsere Betrachtung Abstand, um den reinen Schein abzuziehen. Und dieser Schein ist schon in sich selbst ein Abzug. Das vorliegende Material dieses von der Phantasie abzuziehenden Scheines wird von ihr gesichtet. Wenn wir etwas in der Außenwelt schön finden, so trennen wir es vom Uebrigen; wir schneiden heraus, was uns nicht gefällt, schaffen unbewußt einen Rahmen. Das ist auch ein Stück Idealisierung. Unsere ästhetische Auffassung ist ein Münzstempel mit scharfem Rand; was sie nicht brauchen kann, läßt sie bei Seite[1]).

Es kommt hier wiederum in Betracht, daß das Schöne nur im Kontakt zwischen einem Gegenstand und unserer Anschauung lebt. Das Auge, die Seele des ästhetisch begabten Menschen — und ästhetisch begabt sind ja fast alle — ist kein Spiegel, in den das Schöne nur so hineinfiele als bloßer Reflex, sondern ein Spiegel, der *verschönert*. Eine Kraft wirkt darin; sie läßt das Schöne in sich herein, aber sie verklärt es auch, bildet es um im idealen Sinn. Und dieses innere Um-

[1]) Vgl. oben S. 202.

bilden ist nicht nur ein Reinigen und Sichten, sondern auch ein Ergänzen. Wir legen in den Gegenstand mehr hinein, als er hat; wir kommen ihm mit unserer Seele zu Hilfe. Unter den Gegenständen der Außenwelt fühlen wir einen Unterschied. Nichts erscheint uns ganz harmonisch wohlgebildet, das eine schöner, formgefälliger, vollkommener als das andere. Aus diesem Schöneren machen wir, indem wir noch etwas hinzuthun, ein wirklich ganz unbedingt Schönes, das uns vorkommt, als sähen wir es wirklich. Es ist das Erzeugnis des im Reflex verschönernden Spiegels in uns.

Die Kraft nun, vermöge welcher jeder Künstler und jeder zum Schönen fähige Mensch diesen Verklärungsakt vollzieht, nennen wir Phantasie. Sie ist nicht eigentliche Schöpferin des Schönen, sie braucht einen Gegenstand, der ihr Eigenschaften entgegenbringt, aber sie selbst thut doch das Beste, sie erst macht, daß diese Eigenschaften schön erscheinen. Sie ist das Vermögen des Schauens, das Vermögen, das Schöne in die Dinge hineinzuschauen. Sie ist das ästhetische Gewissen. Sie suppliert unbewußt, wo Naturschönes, und richtet, wo gewollt Schönes vorliegt. Wir verstehen darunter das Ganze der Kräfte, wodurch Schönes entsteht, Alles inbegriffen, was der Künstler und jeder Mensch von Schönheitssinn besitzen muß. Schauen heißt Phantasie haben. Wir nehmen das Wort sehr intensiv. Ein griechischer Schriftsteller sagt: „In der Iphigenie hat Euripides die Erinnyen geschaut." Wer uns nicht schauen macht, der ist kein Künstler.

Wir stoßen hier aber auf ein unlösbares Rätsel. Die von der Phantasie geschaffenen Formen können nur aus der Erfahrung stammen und stehen doch über aller Erfahrung. Das ist das Wunderbare. Sie sieht, was sie nie gesehen hat. Und sie spürt sofort, wo es in der Natur fehlt; sie scheidet aus, ergänzt und erfindet Neues hinzu. Aber woher hat sie das? Wie erklärt sich ihr hellsichtiges Schauen? Woher bringt sie dieses Etwas, das zugleich Maßstab, Supplement und Korrektiv ist? Da liegt das Dunkel. Wie kommen wir zu dem Urteil: das ist schön, wenn es doch in der Natur keinen vollkommen schönen Gegenstand gibt? Wir sind in der Natur (von der Kunst reden wir

ja noch nicht) dem eigentlich Schönen nie begegnet und wissen doch, wie es ist, sonst würden wir nicht urteilen. Die abstrakten Begriffe nehmen wir aus uns; und das ist natürlich, die können wir in der Wirklichkeit nie vorfinden, aber das Ideal im ästhetischen Gebiet ist ja sinnenfällig. Also sehen wir in unserem Inneren etwas, was wir in der Außenwelt nie gesehen haben, und doch ist es nicht da, wenn es nicht ein Gegenstand weckt.

Schiller hat die Schweiz nicht gesehen und nur, was er hörte und las, zu seinem Tell benutzt. Wie viel mußte er aus der bloßen Vorstellung mitbringen, um so bildmäßig zu gestalten! Vom Rheinfall schreibt Goethe, über diesen Strudeln, über dieser furchtbar donnernden Welt sei ihm Schillers Taucher eingefallen, und er habe sich fragen müssen, wo Schiller das her habe, wie er das so zu schildern vermochte. Schiller hatte aber dafür gar nichts, als daß er manchmal da und dort an einem Wehr, an einer Mühle den Sturz oder in einem Bergthal einen kleinen Gießbach gesehen; und das reichte hin, ihn zu wecken.

Shakespeare dichtet gerade, als ob er aus lauter Erfahrung all die verschiedenen Charaktere kennte und daher auch wüßte, wie es aussieht in einem Bösewicht. Aber so hat er es doch nie erlebt. Denken Sie an Jago, Richard III., Macbeth. Shakespeare besitzt das Erfahrungsmäßige ohne Erfahrung. Das ist das Schauen der Phantasie. Sie wissen, was Goethe von ihm sagt: „Shakespeare gesellt sich zum Weltgeist." Und weiter können wir hier nicht. Das Genie scheint der Vertraute des Weltgeistes, der ihn inspiriert, wie die Dinge aussehen, ehe irgend ein Mensch das mit Augen erfaßt hat. Woher wir dieses Wissen um die Urdinge bringen, fragen Sie das, so habe ich keine Antwort als: weil wir aus demselben Lebenszentrum stammen.

Der menschliche Geist muß seine Heimat in dem geheimen Schoß aller Wesen haben und daraus sein Schaffen holen. Es ist ihm, als ob er es noch von daher wisse, wie ihre Gestalt ursprünglich hätte werden sollen. Das ist traumhaft gesprochen, aber man kann es nicht besser. Wir kommen aus derselben Natur, woraus Baum, Luft und Stein hervorwächst. Wir gehören derselben Menschheit an, welcher alle Charaktere ange-

hören; und weil also alles, was existiert, uns blutsverwandt ist, so stehen bedeutende Geister in einem innigen Verhältnis zum Weltsysteme, sie sehen ins Zentrum. Dies führt nun zurück zur bekannten Fiktion Platos. Es kann gewiß nicht so sein, wie er es sagt — und es ist ihm ja auch nicht buchstäblich ernst damit — dennoch ist so etwas eigentümlich Schlagendes darin. Er sagt im Phädros ungefähr folgendes: Unsere Seelen sind vor ihrem Eintritt in diese Welt an einem seligen Ort gewesen. Dort in unserer Präexistenz haben sie die Urbilder des Schönen in ihrer leuchtenden Herrlichkeit angeschaut. Dann sind sie zur Erdenwelt herabgefallen in die Kerkerwände unserer Körper. Wenn uns nun hier etwas auch nur relativ Schönes begegnet, so fällt uns zu unserem Schrecken und seligen Staunen ein, was wir dort oben einst geschaut haben. Es ist, als ob in uns etwas wäre wie eine Erinnerung aus einer unbekannten Welt der Schönheit.

Die Griechen müssen das schönste Volk von der Welt gewesen sein, aber so schön wie ihre Statuen waren sie doch nicht. Also auch ihre Künstler mußten durch Genialität ergänzen, was sie um sich sahen. Und diese Gabe besaßen sie in vollem Maße; wir bewundern sie in ihrem Finden der Urbilder.

Betrachten wir dagegen Völker und Menschen, die nach dieser Seite verstümmelt sind, deren Wesen eine unerwartete Lücke hat! Da müssen wir wieder bei uns selbst einkehren. Vielleicht ist es gut, daß unsere altdeutschen Künstler, Schongauer, Zeitblom, Albrecht Dürer, Lukas Kranach u. a. die Antike nicht kannten. Wer weiß, ob sie dann ihre kernige Kraft nicht eingebüßt hätten? Aber ist es deshalb falsch, wenn man ihren Mangel nennt? Von Dürer sprach ich schon [1]). Wie unschuldig hat er seine Modelle gewählt! Er ist ein wunderbares Genie nach den verschiedensten Seiten, ein Zeichner, wie die Welt keinen zweiten aufzuweisen hat. Wie dem sein Griffel läuft! Lernen Sie ihn ganz kennen! Sie finden bei ihm eine ungeheure Charakteristik, einen Ausdruck allertiefster Empfindung!

[1]) Vgl. oben S. 13.

Betrachten Sie in seiner Passion den Ecce-homo, wie er dasitzt! Man sieht: auf ihm liegt der ganze Schmerz der Sünden aller Welt. Was ist das eine Gestalt, und zu welchen Tiefen reißt sie uns hin! Dann in seiner Apokalypse die dreinhauenden Engel! Und seine herrlichen Bildnisse, seine unendliche Erfindung in Figurengruppen und — was gar nicht zu unterschätzen ist — in Arabesken! Und dieser Künstlergenius hat gegenüber der menschlichen Gestalt jenes Ideal nicht in sich gehabt, oder doch nicht geweckt. Darin zeigt er nicht selten vollständigen Mangel an Geschmack; er bringt uns oft Häßlichkeiten, die er für schön hält, daß man's nicht glauben sollte. Ebenso verhalten sich L. Kranach u. a., sie haben das Rektifizierende nicht im Kopf, sie haben kein Kriterium, um das rechte Modell zu wählen und das Urbild der menschlichen Gestalt zu finden. Da sieht man z. B. einen nackten Adam, der hat Säbelbeine (es ist nicht anzusehen) oder Apostel mit Philistergesichtern. — Anders ist es teilweise mit Holbein: ihm steigt oft etwas auf. Er muß von den Italienern geweckt sein; es ist, als ob Leonardo da Vinci auf ihn gewirkt hätte. Außerdem ist unter den Bildnern einer, der dies von den Italienern hat: Peter Vischer. Und auch Dürer wird ja berührt davon, in Venedig zwar nur wenig, aber auf seiner niederländischen Reise hat er italienische Arbeiten des hoch entwickelten cinquecentistischen Stils gesehen, und er nimmt von da an wiederholte Anläufe zum Großen, äußert sich auch einmal in diesem Sinn.

Nehmen wir alles in allem, so ist jedenfalls zu sagen: wir Deutsche waren darin Barbaren und mußten erst durch die Griechen und Italiener geweckt werden.

Die Urbild erzeugende Kraft ist in der Menschheit überhaupt sehr ungleich vertreten. Diejenigen Meister, in denen sie mit ihrem ganzen Maße spezifisch wirkt, die werden sich bewußter als andere, daß in der Natur draußen eigentlich das ganz Schöne nicht ist; sie treten deshalb zurück und erzeugen ein Neues aus Erinnerungsbildern, die wohl aus der natürlichen Außenwelt stammen, die sie aber umgewandelt, umgeläutert haben zu reiner, harmonischer Formenschönheit. Die in ihnen

lebendige Idealkraft läßt in vollem Glanze aufleuchten, was da und dort nur ungewiß dämmert; sie schaut in das Urbild der Dinge hinein, und sie bewirkt, daß es erscheint.

Das Wort Phantasie kommt vom griechischen φαντάζειν, d. h. ans Licht bringen, zeigen; und dieses ist abgeleitet von φαίνεσθαι, d. h. erscheinen. Es ist also die Eigenschaft, vermöge der mir etwas erscheint. Wir wissen sehr wohl, daß zur Phantasie noch tiefes Gemüt, nüchtern verständige, wie hochideale Kombinationen gehören, aber die Wissenschaft braucht ein solches einfaches, Alles zusammenfassendes Wort. So hat die Rechtswissenschaft das Wort: Recht [1]). So haben wir für den ästhetischen Gegenstand das Wort schön (und das heißt ja eigentlich soviel wie anschaulich, wohlbeträchtlich) und so für die ästhetische Geisteskraft das Wort Phantasie. Wenn sich die Seele auf das Schöne wirft, so münden ihre sämtlichen Kräfte in die Phantasie hinein. Die alte Psychologie behandelt die verschiedenen Vermögen der Seele, Fühlen, Wollen, Denken, so, als ob jedes für sich existierte. Neuerdings ist diese Theorie umgestoßen, denn die Seele ist kein Sack, in dem diese Vermögen wie Pakete stecken. Sie bewegt sich mit ihren sämtlichen Fähigkeiten in dieser oder in jener Modifikation, aber es ist immer die ganze Seele. So gibt Schiller in einem Brief an Goethe jene bereits citierte schöne Deduktion von Goethes Dichtergeist: „alle Ihre denkenden und fühlenden Kräfte haben auf die Einbildungskraft kompromittiert." [2]) Das heißt, wie gesagt: alle Ihre übrigen Seelenkräfte haben einen Vertrag abgeschlossen, sich in der Phantasie zu vereinen und als Phantasie zu wirken. Und so soll auch von uns „Phantasie" genommen werden: als Inbegriff aller Kräfte, die beim Schaffen eines Bildes mitwirken.

Was hätte nun eine Lehre von der Phantasie alles zu enthalten?

Ihr Wesen müßte genauer darauf hin betrachtet werden, wie es sich aufbaut auf der Grundlage der A n s c h a u u n g.

[1]) Vgl. oben S. 26.
[2]) Vgl. oben S. 150, 151.

Anschauen ist etwas anderes als Wahrnehmen. Ein Gegenstand bewirkt in uns einen sinnlichen Eindruck, dessen sich die Seele bewußt wird. Das heißt Wahrnehmen. Anschauen ist ein intensiveres Verhalten, ein verweilendes Betrachten der ausdrücklichen Form des wahrgenommenen Gegenstands. Wir versetzen uns in ihn hinüber. Es ist ein scharfes Erfassen mit den Sinnen und zugleich ein tiefes, liebendes Sichversenken der Empfindung. Das Objekt wird angeeignet, erlebt, innig in uns hereingenommen. Wer sich z. B. nicht in das Seelenleben der Tiere hineinlegt, hat keine Phantasie.

Die so vollzogene Anschauung läßt ein Bild in der Seele zurück. Es ist, wie wenn von dem innigen Zusammendrängen des Objekts mit dem Subjekt ein Abdruck zurückbliebe. So wiederholt sich die eigentliche Sinnlichkeit in unserem Innern als uneigentliche Sinnlichkeit, als Einbildungskraft. Nun ist der Geist dies innere Theater, das die ganze Außenwelt in sich hereingeworfen hat. Die Bilder verschwinden zunächst, aber sie sind unverloren; sie bleiben aufgehoben wie in einem Depot, wo sie dem Zufall eines weckenden Moments oder dem Willensakt der Besinnung bereit liegen. Durch das geheimnisvolle Erinnern der menschlichen Seele werden sie aus ihrem dunklen Schacht an das Licht des Bewußtseins hervorgezogen. Die Einbildungskraft ist also ihrem Wesen nach reproduktiv und nur in fraglicher Weise produktiv. Sie bringt ungeordnete Reihen gaukelnder Bilder rein spielend und ohne Idealität hervor. Und sie wirkt auch leicht stoffartig und entzündend auf die Leidenschaft.

Völlig unbewacht, unfrei und bis zur Täuschung objektiv waltet sie im Traum, dessen Wesen für die Lehre von der Phantasie besonders wichtig erscheint. Im Traume sinkt der Geist in sich zurück, da die Pforten nach außen zu sind. Er baut sich unterdessen eine Bühne. Erinnerungsgestalten tauchen auf, ganz willkürlich und ohne alle Aufsicht der Besinnung. Die Hauptkraft des Traumes ist gänzliche Illusion. Er ist ein wirrer, aber sehr dramatischer Dichter. Er läßt Personen auftreten, die handeln und sprechen, und ich wundere mich dabei über ihre Worte. Ich träume, es gebe mir einer ein Rätsel auf,

und ich löſe es. Die Traumbilder ſcheinen mir zu soufflieren, und ich souffliere ja ihnen. Nehmen Sie zu dieſem Traumleben die Helle des Bewußtſeins, ſo haben Sie den Dichter. Ja, wie ein Traum, ſo ſollen ihm die Geſtalten aufſteigen, ungemacht, lebendig wie zum Greifen. Was da nicht Traumcharakter hat, iſt nicht ſchön, nicht vollendet, nicht poetiſch, nicht wahrhaft künſtleriſch. Mit dem prächtigſten Palaſtgebäude hat der Architekt doch nichts Rechtes zu ſtande gebracht, wenn es nicht derart wirkt, daß ich mir ſage: ſo etwas iſt mir einmal im Traume erſchienen. Er ſelber muß ſein Werk zuvor wie im Traum geſehen haben. Ein unſagbarer Zauberhauch umwittert die Schläfen der Poeſie. Allein ſie bleibt deshalb doch auf die ſtrengſten Naturſtudien angewieſen und ſchließt die hellſte Naturwahrheit keineswegs aus. Was ſie beginnt, iſt wie ein *Schlafwandeln mit offenen Sinnen*[1]). Die Bilder des eigentlichen Traums ſind oft dünn und ſchießen zuſammen ohne alles Geſetz, weil die Kontrole des Bewußtſeins fehlt. Wir müſſen alſo, wo es ſich um das Schöne handelt, aus der bloßen Einbildungskraft heraus.

Wie entſteht ein ſchönes Bild der Phantaſie? Man hat dafür immer nur Gleichniſſe. Man nennt es ein Hervorwachſen aus einem Kern, ein Abthun der Schlacken, ein Herausſchmelzen, ein Läutern des reinen Goldes, eine verhüllte, unbewußtbewußte Diviſion. Daß dieſer Prozeß ein unbewußter und doch von Bewußtſein überwachter iſt, darin liegt das Wunder wahrer Genialität, das Rätſel des Schaffens *künſtleriſcher Phantaſie*. Es iſt ein waches Träumen, ein Auftauchen von Bildern vor dem klar ſchauenden Geiſt. Dabei gibt es kein Verſtandeskombinieren; machen läßt ſich dabei nichts. Leſſing ſagt von ſich einmal: „bei mir ſchießt nicht alles in ſo vollem, reinem Strahle auf.“ Und Schiller braucht daher den Ausdruck: „einen Stoff aufquellen machen.“ Vieles muß aufſchießen, aufquellen, vieles muß weg wie Spreu. Ich habe zum Belege hierfür ſchon etwas von Schiller erwähnt. Er erfährt durch Goethe die Sage

[1]) Vgl. oben S. 6 u. 8.

von Tell, wird auf die Chronik hingeführt, liest Natur- und Reisebeschreibungen aus der Schweiz, hört die Schilderungen Goethes. Das ist nun zunächst sein Stoff. Darin muß er aber vieles umändern, hinein- und herausthun[1]). Was muß hinein? Vor allem sein Inneres. Er muß in diese Bilder die ganze Wärme seines für die Menschenrechte glühenden Geistes hineingießen. Dazu werden Erinnerungen aus dem Leben von Individuen, von politischen Kämpfen kommen. Von dem Chronikalischen und von seinem eigenen Innern muß wegbleiben alles, was nicht hineinpaßt. Also ein Zulegen und ein Ausscheiden. Dadurch entsteht endlich ein reines Bild, das alles hat, was es haben soll, das Idealbild, ein Bild, von dem Schopenhauer sagt: „was die Natur bloß stammelt, spricht der Dichter und Künstler in voller Reinheit aus." Er läßt keine Späne und Grillen darin. Er liest zwischen den Linien der Natur. Ich muß immer wieder den Vergleich mit einem Brennglas gebrauchen, es gibt keinen besseren. Der Künstler hat in sich das Organ, wodurch die Strahlen des in der Welt zerstreuten Vollkommenen nach einem Punkt in Raum und Zeit, nach einem Bild geworfen werden, so daß es ideal erscheint. Denken Sie dabei nicht sogleich an Dinge höchster Art, nicht sogleich an edle und erhabene Vorstellungen. Ideal nennen wir ein Bild, das allen den Eigenschaften entspricht, die wir vom Schönen ausgesagt haben, also einen individuellen Gegenstand, der sinnenfällig, ausdrucksvoll und in der Form durch und durch harmonisch ist, auch eine erhabene und komische Erscheinung, deren Harmonie durch Disharmonie hindurchgeht. Kant sagt: „Ideal ist Vorstellung eines Dings, als wäre es vollkommen." Es entsteht der Schein, als ob seine sinnliche Form seiner Idee angemessen wäre, als ob es alle Eigenschaften seiner Gattung in sich schlösse. So wirken zum Beispiel die herrlichen Rosse im Giebelfeld des Parthenon, dargestellt, wie Helios sie hinausführt und wie er wieder mit ihnen niedertaucht. Das sind atmende, schnaubende Tiere höherer Art, Götterrosse,

[1]) Vgl. oben S. 53, 202, 207, 209

Geisterrosse. Diese Pferdeköpfe des Parthenon gehören zum Idealsten, was es in der Kunst nur gibt.

Es ist bereits zur Sprache gekommen, daß das ästhetische Ideal nicht identisch ist mit dem moralischen oder irgend einem anderen Ideal und daß es auch ein Idealbild des Bösen gibt. Richard III. ist eines, weil alles, was zu einem Bösewicht gehört, in ihm dargestellt ist, weil er als ganzer Teufel erscheint. Und so kann ich Falstaff ideal komisch nennen, weil er vollendet ist im Sinne des Komischen, ein Staatskerl, ein kompletes Prachtexemplar komischer Persönlichkeit.

Wenn die Phantasie fähig ist, ein Bild zu schaffen, das sich mit dem, was es darstellen soll, ganz deckt, so wird von diesem Bild alles gelten, was wir vom Schönen ausgesagt haben. Ihre Leistung besteht darin, daß auf irgend ein Individuelles der Schein fällt, als ob da alles vollkommen adäquat sei, und — wir haben gesehen — das erzeugt in uns ein Entzücken, daß wir, weiter blickend, glauben, das ganze Weltall sei vollkommen[1]).

Es gibt verschiedene Auffassungsarten der Phantasie. Die Natur zerteilt diese Gabe in verschiedene Modalitäten. So enthält das menschliche Wesen an sich die vier Temperamente. In Wirklichkeit werden sie aber auseinander gelegt. Die einzelnen Kraftformen der Phantasie zu beleuchten, ist jedoch mehr Sache der Lehre von den Künsten, deren Unterschied aus einer Gruppe dieser Modalitäten hervorgeht. Daher hier nur so viel:

Die Phantasie des einen ist auf das Auge, also auf Bildkunst, die des anderen auf das Gehör, also auf Musik, die des dritten auf innere Vorstellung, also auf Poesie, angelegt. — Dann bedenken Sie die Auffassung gegenüber den verschiedenen Stoffgebieten, das Talent zum Landschaftsmalen, zum Historien-, zum Sittenbild, die lyrische, die epische, die dramatische Begabung.— Dieser neigt zum Ernsten, jener zum Komischen. — Ein vierter Unterschied wäre der zwischen direkt und indirekt idealisierendem

---

[1]) Vgl. S. 4, 19, 99, 100 ff., 144, 146 ff., 167.

Verhalten. Eine Phantasie ist so zart organisiert, daß sie ihre Idealbilder in keuscher Entfernung von allem Empirischen hält und ihnen nicht viel zuwägt von der groben Realität, eine andere greift kecker in das Leben ein. Dies gibt den Unterschied des Ideal- und des Realstils, wie man es gewöhnlich nennt[1]).

Unorganische Arten oder Formen der Phantasie entstehen, wo sie sich aus zweifelhafter Begabung mit fremden Bestandteilen mischt, und in ihrem Schaffen entweder zu stark das Gedankenhafte oder zu stark das Stoffliche vorwiegt. Unter diesem Gesichtspunkte wäre die allegorische, rhetorische, tendenziöse, satirische, didaktische, die sentimentale und die grob sinnliche, naturalistische Richtung zu betrachten.

Dann die Grade der Phantasiegabe, das Maß der Ausstattung. Da müßte nun untersucht werden der Unterschied von Talent und Genie. Wenn man im täglichen Verkehr sagt: das ist ein Talent, so kann das wohl so viel heißen: ein Genie. Aber sonst verbindet man mit dem Begriff Talent etwas Schwächeres als mit dem Begriff Genie; man denkt dabei mehr nur an eine gewisse Leichtigkeit, an die Gabe des Anempfindens, Nachahmens. Jeder hat ja in seinem Leben ein paarmal Verse gemacht, aber ohne starken Drang und Erfolg. Das Genie dagegen ist eine geistige Naturkraft von einer schöpferischen Urgewalt, die alle Herzen bezwingt. In wuchernder Fruchtbarkeit und wildem Beginnen schafft es eine neue Formenwelt mit dem Stempel der Ewigkeit, der ewigen Wahrheit. Es sieht mit dem Blitz der Ahnung in das Herz der Dinge. Sein Wesen ist central.

Endlich die Geschichte der Phantasie! Auch die Phantasie ist ja historisch bestimmt. Es wäre zu erkennen, wie diese Gabe gefärbt wird durch die Kulturzustände eines Zeitalters, eines Volkes, durch die Verhältnisse der Gesellschaft, des Staates und durch den Charakter der Religion. Die Phantasie des einzelnen ist ja die Phantasie eines Menschen, der in dieser Zeitperiode, inmitten dieses Volkes, unter diesen historischen Be-

[1]) Vgl. S. 27.

dingungen lebt. Sie saugt ihren eigentlichen Gehalt, ihr Pigment, das Spezifische ihres Aromas aus dem Boden, worauf ihr Träger, der Mensch, mit seinem Volke steht. Anders gefärbt erscheint die Phantasie der Orientalen, anders die der Griechen, der Römer, anders die der Völker im Mittelalter und anders die moderne Phantasie. Das ist ein sehr wichtiger Teil der Lehre von dieser Gabe, weil er vorbereitend ist. Wir müssen den Standpunkt nehmen auf der Höhe, wo wir den Gesichtskreis weit genug halten können, um gleich gerecht zu sein gegen Schönes der verschiedensten Auffassungen. Die Kunstgeschichte nimmt nicht Partei im Kampf der großen Richtungsunterschiede, wodurch die Zeitalter getrennt werden, und der einzelnen Künstlerindividualitäten. Wer die Schönheit des klassischen Stils der alten Griechen und Römer fühlt und die Reize der Renaissance in ihren verschiedenen Formen, hat deshalb kein Recht, die der Gotik zu mißachten oder den relativen Wert des Barocco und Rokoko zu leugnen[1]).

§ 12.

Die Idealschöpfung wird mit Bestimmtheit und Klarheit nicht von der Phantasie als allgemein menschlicher, sondern als besonderer Fähigkeit der ausnehmend Begabten vollzogen. Das Idealbild ist aber erst nur ein inneres. Dabei kann die Phantasie nicht stehen bleiben, sondern geht notwendig zur Thätigkeit nach außen über; durch diese soll ein Drittes entstehen, das die Vorzüge des durch den bewußten und wollenden Geist entstehenden Werkes mit den Vorzügen des in der Außenwelt zufällig begegnenden Anscheins der Schönheit in sich vereinigt, also die Vorzüge des Subjektiven und Objektiven in sich verbindet, und worin ebendaher die Mängel dieser beiden einseitigen Existenzweisen aufgehoben sind.

Phantasie hat in irgend einem Grade jeder Mensch, sogar jedes Tier. Die Bienen könnten ihre Zellen nicht bauen, wenn

[1]) Vgl. oben S. 13 und 124.

ihnen nicht ein Bild vorschwebte von dem, was werden soll. Die Raupe des Hirschkäfers macht das Gespinst ihrer Puppe so groß, daß später die Hörner darin Platz haben. Das wäre ohne Vorstellung der neuen Gestalt nicht möglich. Der Hund träumt. Er leckt nach der Speise: er hat also Phantasie, stellt sie sich vor. Wenn er dies nicht könnte, würde er sich nicht darauf freuen. Und so auch der Mensch. Ganz phantasielos ist keiner. Jeder hofft und fürchtet. Es gäbe keine Leidenschaft, keinen Schmerz, kein Glück ohne Phantasie. Sie zieht durch all unser Thun. Ohne sie könnte kein Mensch einen Bekannten erkennen; im Nu kommt das Erinnerungsbild.

Alle Menschen entdecken und genießen das vorhandene Schöne in Natur und Kunst; dazu befähigt sie die Phantasie und die nachschaffende Kraft, die in ihr wirksam ist. Diese ihnen angeborene Gabe, die nur einiger Bildung bedarf, befähigt sie zu erkennen, ob eine Landschaft, ein Baum, eine Tier- oder Menschengestalt schön ist. Die allgemeine, allen eigene Phantasie verhält sich aber gegenüber dem vorgefundenen schönen Gegenstand nie ganz frei von stoffartigem Interesse; sie bleibt mit ihm dunkel befangen, pathologisch verflochten; sie ist stark vermischt mit Wunsch, Begierde oder Abscheu. — Allein sie hat es ja nicht nur mit vorhandener Schönheit zu thun, sie ist auch bis auf einen gewissen Grad produktiv. Alle Religion besteht zu großem Teil aus Phantasiebildern, welche Symbole für geahnte reine Wahrheiten sind[1]). Was wir Mythus und Sage nennen, ist ehrwürdig naives Gedicht uralter Völkerahnung. Die Götter der Egypter, Perser, Griechen, Römer, Deutschen, was sind sie anderes als Gestalten der Phantasie? Der mythische Sinn dichtet allgemeine Naturkräfte in übermenschliche Personen um. Und einem Helden, einem Religionsstifter webt sie eine Glorie von Wundern um das Haupt. So hat sich an die Religion von jeher die Sage geknüpft, d. h. die Verklärung der vorgeschichtlichen Zeiten eines Volkes. Sie tritt aber auch in der wirklichen Geschichte immer wieder ein. Denken Sie an die

[1]) Siehe oben S. 153 ff.

Sagen von Helden, die nicht sterben, von Harald, Barbarossa! Die Volksseele will nicht glauben, daß ein bedeutender Mann dahin sei. Das hat sich ja wiederholt beim Tode Napoleons I.

Man nennt nun wohl mit Recht solche Vorstellungen gegenüber dem, was der Künstler daraus macht, noch unverarbeiteten Rohstoff, aber dieser Rohstoff ist doch sehr vorteilhaft. Für das Drama gibt es kaum etwas Besseres. Aus solchen uralten Sagen haben die griechischen Dichter geschöpft und Shakespeare in seinem Lear, seinem Hamlet. Es ist Stoff, den die Volksphantasie schon geknetet hat. So hat Goethe den höchst glücklichen und genialen Gedanken gehabt, die Ansammlung uralter Zaubersagen im Doktor Faust zu behandeln und ihr neuen, tieferen Gehalt unterzulegen. —

Merkwürdig ist nun die Art, wie die Phantasie des Volkes schafft. Niemand weiß, von wem ihre Vorstellungen herrühren. Das mythische und sagenhafte Gebilde ist vergleichbar einem Ameisen- oder Bienenwerk. Es wächst nur nach und nach, in höchst langsamem Fortschritt, durch geheimnisvolle Beiträge. In einer gemeinschaftlichen Thätigkeit unerforschlicher Art, rastlos sammelnd, einander zutragend, webend und bauend, haben die Völker endlich ganze Traumgebäude von Dichtungen entworfen, die dann nachher in Künstler- und Dichterhände gelangten. So entstanden die Helden- und Göttersagen.

Also auch das Volk dichtet — im unbestimmteren Sinne des Worts — und, wenn wir eingehen wollten, wäre hinzuzusetzen: auch der einzelne, so oft er eine Anekdote erfindet — und so oft er lügt. Das Lügen ist freilich eine schlechte Art von Dichtung, aber Phantasie ist ja dabei. — Allein so, als allgemeine Menschengabe, erscheint die Phantasie nicht in der Bestimmtheit ihres Wesens. Wir können so ihre Züge nicht klar erkennen, sondern erst da, wo sie als ausnehmende Gabe hervortritt, als Talent und Genie.

Wer besonders befähigt ist, das Schöne zu schaffen, steht im Verhältnis der Schuld zu allen übrigen, die es nicht sind. In ihm wirkt gesammelt, was in den anderen so ausgebreitet ist, daß an den einzelnen wenig kommt. Er ist der ihrige. Er

hat in sich ein ästhetisches Bild erzeugt; aber das frommt den anderen nichts, wenn es nicht Gestalt gewinnt. Das Volk, mit dem er einer Menschheit angehört, könnte das wahrhaft Schöne niemals hören oder schauen, wenn er die Hände in den Schoß legen würde. Daher ist ein Künstler, der faulenzt, ein unmoralischer Mensch. Er ist mehr noch zum Fleiße verpflichtet als der gewöhnliche Kopf. Er soll sein Talent nicht unter den Scheffel stellen. Sagt man: noblesse oblige, so kann man mit noch mehr Recht sagen: talent oblige. Die Völker erwarten mit Recht von ihren höher begabten Geistern, daß sie herausgeben, was sie im Innern Schönes haben; sie harren darauf und fordern es. Sie rühmen sich ihrer großen Söhne, und sie dürfen es. Jeder hat zwar nur *einen* Vater und nur *eine* Mutter, aber diese sind Kinder ihres Volkes, und so pulsiert dieses Blut im ganzen Volk. Daher steht er zweifellos in Schuld bei ihm. Und diese Schuld fühlt der rechte Künstler auch als notwendigen Sporn. Er *kann* nicht ruhen, *muß* mitteilen; es läßt ihn nicht schlafen. Was wir ihm eigentlich ganz zu gut halten, ist Stolz und Ehrgeiz; und wir können es nachsehen, wenn dazu etwas Eitelkeit kommt. Wer aus voller Phantasie schafft, hat in sich schon ein Publikum. Indem er sinnt und dichtet, schaut er innerlich sogleich einen Kreis von solchen, die es hören und sehen wollen, fragt er sich sogleich: wie wird es ihnen gefallen?

Er sagt zwar zunächst mit Recht, er sei von seinem innern Wetter abhängig; und gewiß: es läßt sich nicht erzwingen, was durch Phantasie entsteht. Das ist ja ein Wurf der Inspiration. Wir haben gesehen: die Phantasie schafft durchaus anders als der Verstand. Verstandesreihen kann ich, wenn ich mir Mühe gebe, also auf dem Wege der Absicht, hervorbringen und fortführen. In aller Kunst hingegen, und zwar zunächst in der Erfindung, nutzt die Absicht nichts. Das taucht auf wie ein Gesicht[1]); das ist nicht zu machen, sondern es wird. Wenn Sie Shakespeare lesen, so mögen Sie oft denken: mein Gott, der Mann phantasiert, das

[1]) Vgl. oben S. 6, 8, 166, 214.

ist ja wie geträumt — und gleichzeitig können Sie nicht genug staunen, wie klar sich dieser Mann ist. — Das Genie hat nun also guten Grund, zu sagen: ich muß auf Stimmung warten, muß warten, bis sie kommt durch einen glücklichen Eindruck der Außenwelt. Aber gar so delikat ist das Ding denn doch auch nicht zu nehmen. Was sollte denn da der Architekt anfangen, bei dem man bestellt? Und der Maler, der Bildhauer? Alle Menschen, die Phantasiekinder sind, und mit ihnen die Poeten, werden denn doch auch oft genug gehalten sein, sich zu zwingen und einmal zu beginnen, auch ohne daß sie die ganze Stimmung schon fühlten, einmal zu beginnen in der Hoffnung, daß, wenn sie hübsch fortmachen, die Wärme schon kommen, die Glut sich entflammen wird. Sie kennen die Worte des Direktors im Vorspiel zum Faust:

Gebt ihr euch einmal für Poeten,
So kommandiert die Poesie!

Also selbst ein Goethe, so ein rechtes Stimmungskind, hört die innere Mahnung: fang an in Gottes Namen! Er ist sich übrigens darin doch oft zu weichlich gewesen, wir hätten sonst weniger Bruchstücke von ihm, und er hätte sonst seinen Faust in besserer Manneskraft vollendet. Schiller dagegen hat mit seiner Energie die Muse oft beim Kopf gepackt, wenn sie nicht parieren wollte.

Man ist es aber noch aus einem anderen, und zwar rein wissenschaftlichen oder philosophischen Grund zu fordern genötigt, daß das innere Gebilde auch heraustrete: weil es sonst gegenüber dem Naturschönen ein Unrecht erfährt und verhältnismäßig arm erscheint. Das Naturschöne und das Gedachtschöne hat jedes seinen Mangel, das eine besitzt, was dem anderen fehlt; und eben daraus ist die künstlerische That der Phantasie logisch zu begründen. Wir sahen: das Naturschöne hat vor dem bloß inneren Idealbild des Geistes das voraus, daß es in der Außenwelt dasteht für alle, daß es sich finden läßt; aber wenn es uns wahrhaft und mangellos schön erscheint, so ist das unsere Zuthat. Das bloß innerlich Schöne, wie es in der Phantasie

lebt, ist geistig rein ideal, aber eben bloß innerlich, also unfruchtbar. Die Welt hat nichts davon — wir haben es uns, von anderer Seite kommend, soeben gesagt —; wer das Schöne in sich hegt, dem erscheint es, aber sonst keinem; und das ist gewiß zu wenig. Auch anderen erscheine es, in voller, leibhafter Gestalt gleich einem Ding der Wirklichkeit. Heraus muß es in den Raum und in die Zeit, daß die Menschen es vorfinden wie etwas, das die Natur darbietet.

Also ein Drittes soll entstehen. Vom Geistschönen soll es die Reinheit und vom Naturschönen die Gegenständlichkeit haben; es soll beider Vorzüge vereint und ihre Mängel getilgt zeigen, etwas, das weder bloß innerlich, noch bloß äußerlich ist, ein aus der Seele gebornes und doch sinnenfälliges Ding. Es soll mit dem Charakter naiver Objektivität, ganz unbefangen, ganz losgelöst vom Künstler, unter den anderen Sachen der Erde und des Himmels da sein, wie ein Stein da ist, eine Blume, ein Tier, ein Komet, rein unmittelbar aus sich selbst entstanden. Und doch werden wir ihm augenblicklich ansehen: das ist nicht nur so geworden und gewachsen, nicht animalisch erzeugt, nicht bloß Stoff, nicht bloß Luft- und Lichtwelle, sondern das kommt alles aus dem Geist. Also ein Geistgebilde und doch wie ein Naturgebilde, real und doch ideal, von dieser Welt und nicht von dieser Welt, mit einem Wort: ein Kunstwerk.

Und das entzündet nun die Phantasie des Volkes und erweckt sie zum Nachschaffen. In der Mitte zwischen Künstler und Zuschauer steht etwas, steht dieses Bindeglied.

Damit kommen wir zur Kunstlehre.

Zweiter Teil.

Die Kunst überhaupt.

§ 1.

Damit ihr Produkt, das Idealbild, kein bloß inneres bleibe, bedarf die Phantasie eines Trägers, d. h. eines Stoffs, der in diesem Verhältnis rein passiv, d. h. roh und tot sein soll. Dies fordert der strenge Begriff der reinen, selbstständigen Kunst. Ausnahmen bringen Schwierigkeiten oder begründen unselbständige Nebenzweige. Das Vermögen und die Thätigkeit, wodurch dieser Stoff zum Träger umgewandelt wird, heißt Kunst.

Da stehen wir nun. Der Phantasiebegabte, der Künstler, Musiker, Dichter, muß ein äußeres Material herbeiziehen, um seine Vorstellung zu verwirklichen. Soll das innerlich erzeugte Bild auch für andere da sein, so heißt es: einen sinnlichen Stoff nehmen und bearbeiten, daß er Träger dieses Bildes werde und es weiter gebe. Dem geeigneten Stoff wirft der Künstler sein inneres Geschautes über, es ist ein Geisterkleid. Phidias bildet aus Gold und Elfenbein seinen Zeus, von dessen Majestät wir uns kaum einen nahekommenden Begriff machen können. Was bedeutet nun hier das Gold und Elfenbein gegenüber seinem innerlich geschauten Götterbild? Er fügt diese Stoffe so zusammen, daß sich daran die Phantasie des Betrachters entzündet und dasselbe schaut, was er geschaut hat. Aber ist dies Geschaute nun in diesen Stoffen wirklich da? Gott bewahre! Wie kann Gold und Elfenbein eigentlich sagen, was

er will? So weit hat er eben gemeißelt und weggefeilt. Das ist bereits erörtert. Die Form liegt eben da, wo der Stoff aufhört; dieser ist bloß passiver Träger[1]).

Stoff bedeutet hier nur, was es auch im ganz ordinären Sinn bedeutet: Stein, Holz, Leinwand, Färbmaterien, Metalle, Gedärme von Tieren.

Der Stoff muß — wohl gemerkt! — roh und tot sein, sonst läßt er nicht mit sich anfangen, was der Künstler will, und bringt Störungen.

„Roh und tot". Es gibt zwar nichts an sich Rohes, Ungeformtes. Auch der Stein ist geformt; er hat sein Korn, seine Textur, und ebenso das Metall. Das Holz ist zwar nicht mehr lebendig, aber es trägt in seinem vertrockneten, vegetabilischen Faserwerk die Gestalt des Lebens. Die aus Pflanzen oder Erde oder aus tierischer Materie bereiteten Farben haben auch ihre gewisse Form. Die Bestandteile dieser Stoffe sind jedoch in diesem Verhältnis roh und tot; denn es kann damit eine ganz andere Form geschaffen werden. Die Form, die der Stoff vorher schon hat, darf direkt ästhetisch mit der, die ihm nun aufgelegt wird, nichts zu schaffen haben. Und tot soll er sein, d. h. unorganisch oder abgestorben organisch.

Aber die Dichtkunst? Können wir denn auch die Sprache rohen und toten Stoff heißen? Da wird die Sache schwieriger. Ich habe schon gesagt, der Dichter hat eigentlich kein Material mehr[2]). Die Sprache dient ihm als Vehikel. Doch im übertragenen Sinne bleibt der Ausdruck Stoff oder Material auch hierfür gültig. — An sich nun ist die Sprache, dieses erstaunlich feine Produkt des Geistes, des Vernunftinstinktes der Völker, dieser Wunderbau, gewiß nichts Rohes, aber gegenüber dem, was der Dichter daraus macht. So, wie sie im gewöhnlichen Alltagsbrauche lebt, wie sie dem nächsten Bedürfnis des Menschen dient, kann er sie nicht brauchen; er muß sie gänzlich umschaffen. In der gewöhnlichen Konversationssprache schwimmen zwar eine

---

[1]) Vgl. oben S. 52, 54.
[2]) Vgl. S. 22.

Menge poetisierender Wendungen, aber diese haben gar keine Bedeutung mehr, sind ganz verblaßt. Der Dichter sagt nicht mehr: der Morgen lächelt, und dergl.; das ist rein verbraucht. Mit der wissenschaftlichen Sprache kann er erst recht nichts anfangen, denn diese strebt ja mit aller Kraft nach dem Abstrakten, und die poetische mit aller Kraft g e g e n das Abstrakte.

Wie sie vorliegt, erscheint also die Sprache in diesem Zusammenhange roh. Kann man aber auch sagen: tot? An sich ist sie gewiß ein ganz Lebendiges; aber nicht für den Bedarf des Dichters. Ihm schlummert sie, ein Dornröschen, das zum Glücke weckbar ist; er muß sie zu ganz neuem Leben wecken.

Wenn Sie dazu kommen, von berühmten Dichtungen Konzepte zu sehen, so werden Sie staunen, wie die verkorrigiert sind. Ein Freund von mir sah Hölderlins Manuskript zur herrlichen Ode auf Heidelberg und machte eine genaue Kopie davon, welche ich besitze. Sie ist so bunt, so übergangen mit Durchstrichen und Aenderungen, daß man es kaum glauben möchte. Daraus sehen Sie, was der Dichter für eine Not mit der Sprache hat. Wohl beginnt er mit einem kühnen Wurf; das innere Bild muß klar und entschieden vor ihm stehen, ehe er daran denkt, es der Sprache einzuverleiben. Aber nun muß das geschehen, und er muß an der Sprache reiben, bis sie Funken gibt und in Flammen sein Bild offenbart.

Ich kann hier eine Bemerkung anfügen: Wenn große Dichter (wie für uns namentlich Goethe und Schiller) die Sprache außerordentlich durchgebildet und bis zu größter Geschmeidigkeit zubereitet haben, so scheint sie nun dem poetischen Trieb dermaßen entgegenzukommen, daß Hunderte und Tausende meinen, sie können dichten. Was sie hervorbringen, ist aber nur ein Anreihen von poetischen Redensarten. Allbekannt ist Schillers Distichon:

Weil ein Vers dir gelingt in einer gebildeten Sprache,
Die für dich dichtet und denkt, glaubst du schon Dichter zu sein?

Der Wert und Vorzug toten Materials erklärt sich sehr leicht, wenn wir nun gewisse Gattungen der Kunst betrachten, gewisse Kunstformen, worin Lebendiges verwendet wird. Das

pariert nicht ganz dem gestaltenden Willen, und darum sind diese Gattungen unselbständig. — Mit dem Ausdruck „unselbständig" seien sie aber ja nicht heruntergesetzt; er ist nicht so schlimm, als mancher meint. Sie stehen eben nicht in der Mitte der eigentlich selbständig produzierenden Künste.

Vergleichen Sie z. B. ein Gemälde mit einem tableau vivant, so haben Sie sofort, was ich meine. Will man mit lebendigen Menschen ein Bild darstellen, so hat man hier eben ein Material, das nicht ganz pariert. Sie können niemals Personen auftreiben, die ganz den Charakterköpfen des zu repräsentierenden Gemäldes entsprechen. Das Ding ist ferner jedem Zufall ausgesetzt; und wahrhaftig, ich meines Teils muß gestehen, wenn ich ein tableau vivant sehe, so meine ich immer, die Figuren können kaum mehr still halten, es müsse einer niesen oder lachen, und kann dann selber das Lachen nicht mehr unterdrücken. Kurzum, das ist eine gebrechliche Darstellungsform und gehört nicht in die eigentliche Kunst, weil dazu lebendiges Material gebraucht wird.

Weiter. Tiere auf dem Theater. Man kann sie ja oft nicht entbehren. Daß Geßler zu Pferd kommt in der hohlen Gasse, ist von Schiller in großem Zusammenhang gefühlt. Der Hochmut zu Roß! Es ist wesentlich, daß er vom Sattel heruntergeschossen wird. Aber welche Not hat man, wenn das Pferd kommt. Man weiß nicht, ob dieser Stoff auf der Bühne nicht unpassenderweise improvisiert. Und das störende Stampfen der Hufen auf den Brettern!

Goethe hat als Theaterdirektor seinen Abschied genommen, weil ein Pudel auf die Bühne sollte. — Das hing bei ihm freilich damit zusammen, daß er doch einen mächtig großen Mangel in seinem, sonst so rein menschlichen, weltweit genialen Wesen hatte: er konnte keine Hunde leiden.

Nehmen Sie ferner die Gartenkunst. Ein Dr. Schneider in Leipzig nimmt mir übel, daß ich sie nicht unter die selbständigen Künste zähle, obgleich doch mein Wort „unselbständig" nur eine ganz harmlose, relativ indifferente Bezeichnung ist. Die Gartenkunst malt Landschaften mit wirklicher Erde, wirk-

lichem Waſſer, wirklichen Bäumen. Wer wollte das unterſchätzen? Aber ſie kann ihr Material, eben weil es lebendig iſt, nie ganz bezwingen. Es wird und wächſt doch nicht vollkommen ſo, wie ſie will. Man kann den Boden nicht ganz ſo umarbeiten, wie es maleriſcher Zweck wäre. Und den Himmel? Den malt der Maler, wie er ihn braucht. Aber der wirkliche Himmel eines Gartens fragt nichts danach, wie man ihn braucht.

Ja, aber die menſchliche Stimme? Sie werden ſagen: Der Geſang iſt am Ende doch die ſchönſte Muſik. Was kann es Höheres geben, als wenn das muſikaliſche Inſtrument derſelben Perſon, welche fühlt, was vorzutragen iſt, auch unmittelbar im eigenen Leib angehört? Was kann es Dienlicheres geben? Die Stimme iſt doch ein Material, das vollkommen pariert und ganz in der Gewalt des Sängers ſteht. Hier iſt der Beſitzer ſelbſt der Künſtler.

Da haben wir es, wie Kant ſagen würde, mit einer Antinomie zu thun, das heißt mit einem der Fälle, wo zwei Sätze, die einander widerſprechen, beiderſeits mit gleich vielen Gründen verteidigt werden können. Gewiß, der Geſang, produziert von der Stimme, die das Organ der empfindenden Seele ſelbſt iſt und identiſch mit ihr, weil ſie ihrem Körper angehört, erſcheint als die höchſte, ausdrucksvollſte, ſeelenvollſte Form der Muſik. Aber auf der anderen Seite muß man zugeben, daß es kaum und nur als äußerſte Ausnahme eine Stimme gibt, die ganz rein, ganz ohne fremde Klangfarbe tönt. Wie alles Naturſchöne iſt ſie unberechenbaren Zufällen preisgegeben. Sie werden nie hören, daß ein Violiniſt, wenn eine Oper aufgeführt werden ſoll, ſich damit entſchuldigt, ſeine Geige ſei heiſer. Aber die Sängerinnen, bei denen kommt's ja ſo häufig vor; und man weiß überdies nicht, ob's nicht verlogen iſt. Totes kann man kaufen und, wo es untauglich geworden, erſetzen. Saiten kann ich in die Taſche ſchieben, neue aufſpannen. Bei allen lebendigen Stoffen kommen dagegen die ſtörendſten Naturzufälle, denen alles wirkliche Leben ausgeſetzt iſt; und ſo hat der Geſang eine ſchlimme Schwäche, und man wird ſagen: nein, die Inſtrumente entwickeln doch am reinſten das Weſen der Muſik, obwohl der Geſang das Höchſte iſt.

Dann die Schauspielkunst. Gewiß eine hochstehende Gattung. Es ist keine kleine Leistung, des Dichters dramatisches Geistesgebilde vor Auge und Ohr zu bringen. Und der Schauspieler muß ihm in seine Tiefen nachtauchen, muß die kongenial reproduzierende Kraft ihm entgegenbringen. Aber er verwendet lebendigen Stoff, nimmt seine eigene Person und Gestalt, sein Gesicht und Organ, um den geistigen Mantel des Kunstwerks darüber zu werfen. Was er auch leisten mag an Kunst und Virtuosität, mit Maske, Kostüm, Schminke, Perücke, wie treu er sich der darzustellenden Rolle anpassen mag, er kann sie doch nicht ganz ausfüllen. Sein Körper und Gehaben ist eben nicht für diesen, sondern für den eigenen Charakter gebildet. Sein Spiel und das in unserer Phantasie schwebende Bild des Dichters decken sich nicht ganz. Er kommt ihm nur nahe, trifft es nur ungefähr. Diese sterbliche Seite, diese Achillesferse der Schauspielkunst erkennen Sie klar, wenn Sie in einer und derselben Rolle das eine Mal den Schauspieler X, das andere Mal den Schauspieler Y, oder im Verlauf der Zeit gar mehrere auftreten sehen. Jeder hebt einen Zug derselben heraus, aber keiner gibt sie ganz im Sinne des Dichters. Sie unterscheiden sich in Auffassung, Gestalt und Gesichtsform; und dazu kommt noch, was alles auf dem Theater an Zufällen passieren kann.

Jetzt ist es deutlich gemacht, und niemand darf mehr darüber stutzen, wenn ich sage: der Stoff soll roh und tot sein, damit der Künstler um so freier arbeiten könne. Lebendiger Stoff ist vielleicht schon an sich schön, aber anders schön. Er drückt Anderes aus und ist nicht rein passiv. Hat er an sich schon ästhetischen Reiz, so ist dieser bloß naturschön, nicht wahrhaft schön. Das wirkliche Leben ist auch das getrübte und von stoffartiger Wirkung.

Die Thätigkeit nun, die den Stoff verarbeitet, hat notwendig etwas vom Handwerk und will in ihrem Ernste wohl gewürdigt sein. Der Uebergang aus dem Inneren zur Herstellung des Kunstgebildes ist schwer und führt durch eine enge Pforte. Es scheint, das Vermögen, darzustellen, müsse mit dem inneren Talent schon da sein, das Ausführen gehe so von selbst, das Bild der Phantasie rinne nur so hinüber zum Stoff, es sei

eine innerlich schon fertige Reinschrift, die man nur abzuschreiben brauche. Man sollte meinen, wer dazu begabt ist, der werde ganz leicht formen, malen, dichten, komponieren lernen, die Natur habe ihm dazu schon die Hand und den fühlenden Nerv in die Fingerspitzen gegeben. Aber nein! Hier liegt eine eigentümliche Erscheinung vor. Was dem Begriff nach zusammengehört: Talent, innerlich Schönes zu schauen, und Talent, es hinauszustellen in die Welt, findet sich im Leben doch auch wieder vielfach getrennt. So kann einer ein geborener Maler sein und doch nie recht malen lernen. Ein anderer hat entschieden eine poetische Ader, sie ist aber unterbunden, er vermag seine dichterischen Motive nicht dem Wort und Vers einzuverleiben.

Leicht bei einander wohnen die Gedanken,
Doch hart im Raume stoßen sich die Sachen.

Auch das vollkommene, schaffensstarke Talent muß mit dem Stoff einen anstrengenden Kampf kämpfen. Heraustretend aus seinem zarten inneren Leben, wird der Geist rauh empfangen von dem Material, mit dem er sich verbinden soll. Auf einmal heißt es: Halt, das geht nicht so leicht! Du mußt ringen! Roher und toter Stoff läßt sich formen, aber das muß eben geleistet werden; und die Sprödigkeit hat er in jeder Kunst, daß er auch dem Talentvollsten eine Welt von Schwierigkeiten entgegenhält. Damit hat der Künstler zu kämpfen. Und auch der Dichter, denn für ihn ist die gewöhnliche Sprache des Umgangs nicht viel besser als das Holz und der Stein, woran der Bildner mit Schnitzmesser, Schlägel und dem feinen Meißel arbeiten muß. Schiller sagt in seinem Gedicht „Das Ideal und das Leben“:

Wenn, das Tote bildend zu beseelen,
Mit dem Stoff sich zu vermählen,
Thatenvoll der Genius entbrennt,
Da, da spanne sich des Fleißes Nerve,
Und beharrlich ringend unterwerfe
Der Gedanke sich das Element.
Nur dem Ernst, den keine Mühe bleichet,
Rauscht der Wahrheit tief versteckter Born;
Nur des Meißels schwerem Schlag erweichet
Sich des Marmors sprödes Korn.

Da heißt es also: Ringen, Arbeit, Handwerk. Wir nehmen das Wort Handwerk in Bezug auf alle Künste, auch auf die Poesie, wie Goethe, der einmal sagt: „wie viel Handwerk die Poesie fordert, wenn die guten Leute es nur wüßten!" Warum an dem Wort einen Anstoß nehmen? Peter Vischer nannte sich Rotgießer. Die Bildhauer, Maler und Architekten im alten Griechenland nannten sich selbst Handarbeiter.

Ein Teil der mühevollen Arbeit künstlerischen Schaffens ist nun lernbar und Sache der Schule. Es haben sich in jeder Kunst mit der Zeit Erfahrungen der Praxis angesammelt und daraus Regeln festgesetzt. Dazu kommen die wissenschaftlichen Disciplinen: Geometrie, Statik, Perspektive, Anatomie, Farbenlehre, Generalbaß, Kompositionslehre, Metrik ꝛc.

Das kann man also lernen. Aber daran ist doch auch etwas nicht Lernbares. Indem ein Künstler von Talent lernt, was objektiv zu lernen ist, wirkt darin sein Talent mit, so daß er in dieses überlieferte Ganze von Regeln und Gesetzen bereits seine eigene individuelle Seele hineinträgt; und wenn er es endlich zur technischen Virtuosität gebracht hat, dann ist mit dem Erlernten etwas absolut Unlernbares, Originales da. Jeder Künstler hat seine Handschrift in Form und Farbe. Man braucht diesen Ausdruck gern. Dürer, Holbein, Raphael, Tizian, jeder ist sofort daran zu erkennen. Darin liegt das individuelle Geheimnis.

Manche lernen freilich zu wenig; das spürt man ihnen immer an, und um so mehr, je talentvoller sie sind. Genelli hat nicht genug gelernt, er macht Fehler. Cornelius versieht sich oft in der Proportion; der ist auch einer unserer großen Zeichner und hat nicht recht zeichnen können. Rottmann, der große Landschafter, der ist vollkommen durchgebildet. Und welch ein Meister der Pinselführung! Betrachten Sie seine idealen Arkadenfresken in München! Es ist jammerschade, daß sie mehr und mehr zu Grunde gehen. Bald werden sie ganz dahin sein. Sein Schönstes, der Aetna mit den ewig schönen, unsterblichen Farben, ist nun ganz erblindet. Doch findet sich an diesem herrlichen Cyklus immer noch manches so weit un-

verſehrt, um bewundern zu laſſen, wie da die Farben hervorgezaubert ſind. Rottmanns Pinſelſtrich ſcheint ganz leicht gezogen, aber niemand kann ihn nachmachen, und niemand erreicht mit ſo wenig Mitteln den Zauber ſeiner Kunſt. Als dieſe Landſchaften neu waren, ſagten die Leute: „dies iſt Couliſſenmalerei", jedoch man hat es anders anſehen gelernt.

Es gibt alſo in der Kunſt einen lernbaren und einen unlernbaren Teil; ihr Handwerk beſteht in äußerlicher, formaler Technik und zugleich in geheimnisvoll beſeelter Technik. Das iſt das Reſultat.

Nun iſt aber noch etwas zu beſprechen. Denn die Technik wirkt auch zurück auf die Phantaſie. Ihr inneres Bild gewinnt dadurch, daß es ein äußeres wird; es erhält am realen Halt der Ausführung mehr Beſtimmtheit. Indem ein Künſtler ſich im Handwerk übt, lernt er in ſeinem Geiſte reiner, ſchöner ſchauen. Und die innere Thätigkeit ſeiner Phantaſie wird von der Technik auch befruchtet.

In Leſſings Emilia Galotti (Akt I, Scene 4) ſagt der Maler Conti: „Auf dem langen Wege, aus dem Auge durch den Arm in den Pinſel, wie viel geht da verloren! Oder meinen Sie, daß Raphael nicht das größte maleriſche Genie geweſen wäre, wenn er unglücklicherweiſe ohne Hände wäre geboren worden?" Darauf iſt zu antworten: Nein! Raphael wäre ein unentwickelter Keim zu einem großen Maler geweſen; aber den hätte man nicht. Durch die Technik, durch die Praxis des Malers hat Raphaels inneres Geiſtesleben erſt maleriſcher ſchauen gelernt. Der Künſtler wird und wächſt in ſeinem Inneren durch ſeine Technik. Das innere Schauen der Phantaſie lenkt, berichtigt, nährt, läutert, erhöht die Technik, und umgekehrt. Nur d e r Raphael, der gemalt und ſich malend bemüht hat mit ſeiner Hand, nur der hat auch ſo geſchaut, wie er geſchaut hat. Und ſo wird es mit allen Künſten ſein. Der Dichter, der die proſaiſche Sprache — erlauben Sie ein Wort aus der Equitation — „anzureiten" begonnen hat, dem wird ſie zu einem edlen, ebenſo fügſamen als feurigen Roß und endlich zum Pegaſus.

Befruchtend wirkt die Technik auf die innere Phantaſie-

thätigkeit zurück, indem sie ihr auch Motive bringt. So ist z. B. daraus, daß es der Architekt so schwer hat, Steine herbeizuschaffen, das Backsteinmotiv entstanden. Das Reimen macht große Mühe, will man nicht lauter hergebrachte Phrasen dazu brauchen. Es ist dann freilich so leicht zu reimen: Herz und Schmerz, Sonne und Wonne. Soll der Reim aber Originalität haben, so ist es gar nicht leicht, und der Dichter wird sich oft quälen müssen. Ein anderes Mal jedoch bringt ihm diese Qual ein neues Motiv.

Ich habe Sie schon früher auf die bunten Manuskripte der Poeten und insbesondere auf ein Konzept Hölderlins hingewiesen. An anderen Beispielen wäre kein Mangel. Sie kennen die Verdeutschung der Odyssee von Voß. Sein Manuskript hierzu ist über und über korrigiert. Und Heine hat an seinen Gedichten, die so leicht laufen und so mühelos aussehen, sehr kritisch geändert und gefeilt. Das darf uns gar nicht beirren, es thut dem Adel der Phantasie keinen Abbruch. Die Sache ist die: Ich trage in mir ein geistiges Bild, und es soll heraus. Ich habe die Sprache, aber sie ist so, wie sie im gewöhnlichen Brauch lebt, dazu nicht hergerichtet. Nun suche ich und arbeite, bis für die Stimmung des und des Teiles in dem und dem Gedicht das rechte Wort gefunden ist. Ich finde es nicht sogleich und muß also herumtasten im Material der Sprache. Wie ein Maler sich ein Modell oder eine Farbe aussucht, so darf der Dichter in einem Reimbuch nachschlagen. Diese Arbeit ist etwas ganz Natürliches und Löbliches. Der Künstler arbeitet und arbeitet, bis sein inneres Bild ganz heraußen ist. Er reibt und reibt, bis die rechte Farbe an ihrem Orte da ist. Eberhard Wächter hat einmal gesagt: „das Gefühl erkaltet, wenn man oft über eine Stelle fährt," aber es soll vielmehr erwarmen.

Unser Wort Kunst kommt von Können. Wir brauchen es freilich von jedem Ueberwinden einer Schwierigkeit vermöge einer angeborenen Kraft, die durch Zucht und Uebung ins Erstaunliche gesteigert ist. Auch Kunststücke sind ja eine Kunst. Allein wir nehmen das Wort doch meist im ausgezeichneten, emphatischen Sinne und bezeichnen damit das höhere Können, wodurch

dem spröden, schwer zu verwandelnden Stoff der geistige Stempel des Idealbildes aufgedrückt wird. Das ist wahre Kunst.

§ 2.

Uebergang zur Ausführung. Unzureichende innere Ordnung des Phantasiebildes, daher notwendig die geistige Vorarbeit der Komposition, welche die Form als Einheit in der Mannigfaltigkeit nach ihren eigenen Gesetzen (vgl. 1. Teil, § 8: bestimmte Abgrenzung, Maß, klare innere Teilung, Regelmäßigkeit, Symmetrie, Proportion, lebendige Harmonie) erst wahrhaft herstellt. Andere Seite der Vorarbeit. Die Notwendigkeit erneuter Naturstudien. Bleibender Wert des Naturschönen. Ueber das Prinzip der Naturnachahmung.

Wenn der Künstler ans Schaffen geht, so wird er immer finden, daß sein innerlich Geschautes nach zwei Seiten noch unreif ist, erstens, daß es noch nicht recht zusammenstimmt, und zweitens, daß es noch nicht vollkommen deutlich und naturwahr ist. Nun beginnt die liebe Arbeit und Not. Er muß organisieren, und er muß, auf das schärfste beobachtend, in eine Welt von Einzelheiten hinein. Was er gestalten will, findet sich in der Natur so nirgends; Ansätze, Anklänge, zum Teil auch ganze Stücke davon sind wohl vorhanden, aber im weitaus Wesentlichen muß er es erst herstellen.

Wenn nun der Künstler daran geht, auszuführen, was er sich im Inneren vorstellt, so wird er es zuerst versuchen mit einer Skizze. So hält es der Architekt, der Bildner, der Maler. Der Musiker probiert an einem Klavier, wie die Töne zusammenstimmen. Der Poet muß sich einen Entwurf machen. Wer wird meinen, es entstehe ein Kunstwerk, wenn er sich einfach hinsetzt und anfängt zu schreiben, was ihm einfällt? Nur liederliche Dichter thun das. Wenn nun der Künstler seine Skizze ansieht, so wird er immer finden: da und da fehlt etwas, um die durchblickende Seele des Ganzen gehörig ins Licht zu setzen; hier ist etwas zu matt, dort zu stark. An dieser Stelle muß er ein ganz neues Stück anfügen und, ist er ein Dichter, etwas

hinzu erfinden, um eine Nebenhandlung nachher richtig durchzuführen und in der Haupthandlung organisch eingreifen zu lassen. An jener Stelle muß etwas heraus, woran er vielleicht mit Liebe gehangen hat; es muß weg, weil es dem Ganzen schadet. Der Laie — ich brauche das Wort, ohne vornehm zu thun gegen den, der noch keine durchgebildete Kunstkenntnis hat, wir alle fangen ja als Laien an — frägt sich nicht, wie die Teile sich zu einander verhalten. Er weiß kaum, daß dieses Rot hier gar nicht wirken würde, wenn nicht daneben dieses Grün oder Weiß oder dieser Schatten wäre, noch dieses Weiß oder Grün oder dieser Schatten, wenn in der Nähe nicht Rot wäre. Das gilt von allen Künsten [1]). Nehmen Sie irgend eine eindrucksvolle Scene in einem guten Drama. Sie würde uns ohne das, was vorangegangen ist oder folgt, nicht so erregen. Die Teile dienen einander zur Unterlage, heben und dämpfen, stützen und halten sich. Es ist eine Wechselspannung in allem, vergleichbar einem kunstreichen Gewölbe oder einem Netz, worin eine Masche in die andere greift. Daher ist es außerordentlich gewagt, ein Kunstwerk gleich fertig zu machen oder, um ein Malerwort zu brauchen, alle prima zu malen, statt mit der Skizze zu beginnen und erst anzusehen, wie die Formen, Farben, Töne zusammenpassen und aufeinander wirken.

Kurzum: der Künstler muß vorerst komponieren, das heißt ordnen, Einheit in der Mannigfaltigkeit schaffen, seinem Werk die innere Oekonomie geben und es zu einem Gebäude machen, worin alles einander gegenseitig trägt und stützt.

Die philosophische Frage der ästhetischen Form überhaupt hat uns im ersten Teil (§ 8) schon auf ihre Gesetze geführt, und ich habe schon damals so viele Beispiele künstlerischer Komposition gebracht, daß ich jetzt darauf zurückverweisen kann.

Wir mußten damals die einzelnen Eigenschaften ästhetischer, also namentlich künstlerischer Erscheinung untersuchen: bestimmte Abgrenzung, Maß, klare innere Teilung, dann Regelmäßigkeit, Symmetrie und Proportion, wobei wir es mit eigentümlichen

[1]) Vgl. oben S. 58 und 134 ff.

Schwierigkeiten zu thun hatten. Diese formalistischen Gesetze gelten nachweisbar bis zu gewissen Grenzen, dann entwinden sie sich und entfliehen uns. Symmetrie zieht sich auch hinein in die darstellenden Künste, und wir haben dies bis zu einem gewissen Grade an der Laokoongruppe gefunden. Daraus hat man für die Bildkünste die Pyramidalform abgeleitet. Aber das entweicht uns unter den Fingern und Augen; denn was soll die Pyramide, wenn ein Gemälde entschieden koloristisch ist und von einer Farbenwirkung, welche die Formen der dargestellten Gegenstände an Bedeutung weit übertrifft? Da korrespondiert z. B. die Schattenmasse rechts mit dem Lichteinfall links. Das ist aber nicht mathematisch bestimmbar, da gibt es keine Größenberechnung mehr.— Der menschliche Körper ist symmetrisch, aber die Bewegung hebt die Symmetrie immer irgendwie auf, und dann muß der Künstler nach einem anderen Bezuge suchen, der in der aufgehobenen Symmetrie dennoch wieder eine Einheit herstellt; er verwertet das gegenseitige Balancieren der Glieder[1]). — Dann die Frage der Proportion, des Verhältnisses ungleicher Teile unter sich. Wir kamen auf die Lehre vom goldenen Schnitt und mußten ihren zweifelhaften Wert erfahren. Ein bestimmter Kanon läßt sich auch dafür nicht formulieren. Es gibt keinen Proportionsschlüssel, der alle Thüren öffnet. Diese mathematisch ausgesprochenen Formgesetze gelten und gelten wiederum nicht; es ist nicht mit ihnen auszukommen; sie sind nur bis zu einer gewissen Grenze faßbare Niederschläge des inneren Lebens, das durch ein Kunstwerk gehen soll.

Dieses innere Element ist aber durch den freieren Begriff Harmonie bezeichnet, der zugleich die Eigenschaften der Regelmäßigkeit, Symmetrie und Proportion, sowie die der bestimmten Abgrenzung, der klaren Teilung und des Maßes in sich schließt. Der Ausdruck ist aus der Musik genommen und bedeutet ursprünglich nur das meßbare Wohlverhältnis der Töne, also etwas rein Exaktes, Quantitatives. Aber er hat so, wie wir ihn jetzt zu verstehen pflegen, nicht nur einen weiteren Umfang

[1]) Vgl. S. 126, 130, 131.

der Bedeutung gewonnen, indem er alle bisher genannten Bestimmungen ästhetischer Form umfaßt, sondern auch einen tieferen, lebendigeren Sinn, obwohl er an sich und mit diesen Bestimmungen auf seinen exakten Ursprung zurückgeht [1]). Er enthält den inneren Grund aller Wohlgefälligkeit; und dieser innere Grund ist die lebendige Seele des Kunstwerks. Es geht, den Sinnen fühlbar, ein Strom durch alle seine Teile, wie durch unsere Körper ein Blutstrom geht, in alle Glieder dringend und zurückkehrend zum Herzen. So wird das Kunstwerk organisch und seine Teile erscheinen uns wie Glieder an einem lebendigen Leibe. Der Ausdruck Harmonie bezeichnet also ein unendliches Plus, und es wird an ihm klar, was sich ja natürlich von selbst versteht: daß die Zahl, obwohl sie uns als Zeichen für innere Ordnungen dient und namentlich in der Musik eine so wichtige Rolle spielt, nicht das Wesen der Kunst ist.

Wir haben dann gesehen, wie die Harmonie Kontraste setzt und löst. Die Mannigfaltigkeit der Glieder schreitet zu Gegensätzen fort. Kein Kunstwerk wirkt ohne Kontraste. Die Folie ist von größter Wichtigkeit. Der Diamant leuchtet anders auf dunklem Grund und anders auf einer warmen als auf einer kalten Farbe.

Einer der Belege, die ich Ihnen seiner Zeit hiefür gab, ist der letzte Teil des ersten Aktes in Shakespeares Drama Macbeth. Zur Ergänzung will ich heute noch hervorheben, was der sechsten Scene vorausgeht. König Duncan ladet sich nach Inverneß, Macbeths Burg, ein. In diesem ist bereits der Mordgedanke aufgestiegen. Nun könnte der Dichter einfach den unmittelbar zu erwartenden Besuch des Königs vermelden, und, ohne ihn vorzuführen, die Mordthat folgen lassen. Bei Shakespeare aber hat Macbeth seine Gattin begrüßt, sie haben in unheimlichen Andeutungen den Entschluß gefaßt, und jetzt kommt der gute König und erfreut sich der balsamischen Luft an diesem Ort. So arglos tritt er in die Hölle des Hauses ein. Zuerst sehen wir ihre „schwarze Nacht", dann dies helle Friedensbild, das ihr

[1]) Vgl. oben S. 128, 131, 134.

nun sogleich verfallen wird. Nehmen Sie das Eine oder das Andere weg, so ist die Wirkung ganz zerstört.

Die Kontraste können unter Umständen mit der größten Schärfe dastehen, können mit überraschender Kühnheit einbrechen, dennoch bleibt wahr, was ich schon damals gesagt habe: daß sie zu motivieren und zu lösen sind. Jede ihrer Stufen soll am rechten Orte stehen. Vorbereitung, Entwickelung, Ausbruch und Lösung soll zu rechter Zeit stattfinden.

Für das Drama ergibt sich daraus zunächst die Dreizahl. Im ersten Akt die Exposition, die Keime; im zweiten die Entfaltung; im dritten, wo die Handlung auf ihrer Höhe angelangt ist, die Katastrophe und der ablaufende Schluß. Diese Dreizahl teilt sich, wie die menschliche Hand, zu einer Fünfzahl, weil das Aufsteigen zum höchsten Moment und das Absteigen zum Schluß mehr Entwickelung fordert als der Anfang und der Ausbruch. —

Also Einleitungen, Uebergänge. Wir erschrecken doch auch, wenn wir etwas schon vorher sehen. Auch das Schroffe darf in der Kunst nicht so schroff wie in der Natur sein.

Beachten Sie z. B., welche furchtbaren Tonmassen Mozart in seinem Don Juan bei der Erscheinung des Geistes entfaltet, wie er sie einleitet und durch mildere Einsätze erträglicher macht! Erinnern Sie sich an die höchsten Momente in Trauerspielen, z. B. in Shakespeares Lear und Richard III., wo die äußersten Qualen der Spannung uns schnüren, die Blitze und Donner der Entscheidung uns entsetzen! Wir hören das Brüllen der Wut und den Wehschrei der zertrümmerten Welt, aber dazwischendurch immer wieder auch die weich klagenden, bittenden Flötentöne des mißhandelten Gemüts und des himmlischen Mitleids.

Als ein Beispiel für die Dämpfung des Schroffen können Sie auch die Laokoongruppe betrachten. Da haben Sie den entsetzlichen Kontrast zwischen diesen drei Sterbenden und der geisterhaften, von der Gottheit gesendeten Schlange. Dieses Jammerbild ist so furchtbar, daß es sich der Grenze des künstlerisch Darstellbaren nähert. Dennoch müssen Sie bewundern,

wie das Alleräußerſte des Graſſen gedämpft iſt und zwar durch die Fügung der Formen. Die fürchterliche Schlange ſelbſt bewegt ſich doch in ſchöner Linie. So führt die Kunſt in das Graſſe weiche Kurven ein, ſo ſchwebt ſie zuſammenfaſſend, einend, ausgleichend, löſend ſelbſt über dem zerklüfteten Chaos der Gegenſätze.

Auch ein Dichtwerk ſoll mit einem Accord ſchließen. Dieſer braucht ja nicht in einer hausbackenen Tröſtung und Beruhigung zu beſtehen, wenn doch Leiden, Verbrechen, Gewaltthat, Untergang zur Darſtellung gekommen iſt, aber in irgend einer Ausſicht auf Verſöhnung, auf Licht, in einer Zuverſicht, daß die idealen Mächte trotzdem dauernd ſiegreich bleiben.

Don Carlos ſchließt accordlos, und das iſt ein äußerſt ſchwerer Vorwurf gegen dieſe Tragödie. Wir haben hier nur die troſtloſe Ausſicht auf die Inquiſition. Anders Goethes Egmont. Der beſteigt das Schafott und blickt mit freien, heldenmäßigen Augen in die Zukunft. Und auch Shakeſpeares furchtbarſte Tragödien bringen uns zum Schluſſe ein Gefühl der Entlaſtung, eine Konſonanz; und wenn ſie uns auch entgegen gähnen wie lauter ſchreckliche Wunden, es gibt doch immer ein Heilmittel.

Iſt dagegen etwas komiſch, dann darf es natürlich ganz wohl mit einer Spitze ſchließen, in welcher der Wert ſolchen Einklanges verpufft wird. Aber ganz anders iſt es, wenn ein Dichter ernſt und ſchön beginnt und dann plötzlich mit einer Negation abreißt. Das liebt nun Heine, und das macht freilich Wirkung, denn dieſe plötzlichen Effekte ſind des Eindrucks der Ueberraſchung immer gewiß. Sie ſind jedoch vom Uebel. Solche Art abzuſchnappen gehört ins Komiſche und zum ſtudentiſchen Spaß, allein im Gebiet des gefühlten Ernſtes iſt ſie gemein; und Heine hat gegenüber dem äſthetiſchen und ſittlichen Empfinden unſeres Volkes vieles verfehlt und viel auf ſeinem Gewiſſen. —

Die künſtleriſche Kompoſition iſt es alſo, wodurch die Formgeſetze, die ich ſchon im erſten Teil aufgeſtellt habe, realiſiert werden; ſie macht Ernſt damit. Sie ſchafft Einheit, lebendige, organiſche Harmonie, ſie ſetzt Kontraſte und löſt ſie.

Bei diesem Geschäft ist nun am meisten das Denken thätig, der berechnende Verstand; jedoch niemals allein, denn auch hierin waltet wesentlich die geniale Anschauung des inneren Bildsinns. Es gibt eben verschiedenes Denken. Wir wissen ja: verhüllt in der Phantasie des Künstlers, Musikers, Dichters wirkt ein tiefes Denken ganz eigener Art, ein dynamisches Denken in Formen [1]). Und diesem Phantasiedenken zu folgen und nachzugehen, das erhöht und vertieft den Genuß der Kunstwerke ganz anders, als wenn wir nur darüber hinfliegen.

Wir haben gesehen: wem es nicht wie im Traum aufsteigt, der ist kein Dichter. Das gilt aber auch vom Komponieren. Wem dieses Traumbild nicht die führende Macht ist beim kritischen Einteilen und Ordnen der ersten Skizze, beim Umstellen dieser und jener Bestandteile, beim Austilgen von Fehlern und Schlacken, beim Eintrag von Zuthaten, bei der näheren Entwickelung der Kontraste und Konsonanzen, der bringt nur kaltes, totes Zeug zu stande.

Aber wenn der Künstler mit seinem ersten Entwurf beschäftigt ist, so findet er nicht nur Mangel an Ordnung und Harmonie, sondern auch an natürlichem Ausdruck und Bestimmtheit des einzelnen. Der Uebergang zum wirklichen Darstellen und Ausarbeiten überzeugt ihn, daß sein inneres Bild zu unklar, zu bleich, zu verschwommen ist.

Dabei rede ich freilich nicht von Architektur und Musik, sondern nur von den Künsten, welche gegebene Naturformen nachahmen, also von Skulptur, Malerei und Poesie.

Denken Sie aber vorerst einmal nur an das gewöhnliche Vorstellen, noch abgesehen von dem des Künstlers. Es sind uns doch wohl die Züge unserer Freunde eingeprägt, sonst würden wir sie ja gar nicht erkennen, wenn sie uns begegnen. Wir tragen in uns eine Art von Photographiensammlung. Einen Bekannten als solchen ansehen, heißt: ihn mit dem in uns bewahrten Lichtbild zusammenhalten. Ebenso muß das Tier geistige Bilder in sich hegen, womit es dies und dies vergleicht.

---

[1]) Vgl. oben S. 47, 51, 108.

Also gut, die Phantasie hat ein vortreffliches Gedächtnis. Wir erinnern uns der Gestalt jedes vertrauten Menschen. Aber wenn man nun frägt: „Wie verlaufen seine Augenbrauen, Nasenflügel? Wie ist seine Stirne geformt, wie sein Schädel gebildet, sein Kinn, sein Mund? Welche Form haben seine Ohren?" Wie steht es dann? Wir werden es häufig nicht wissen. Als der Philosoph Zeller mit einem Nekrolog Schweglers, unseres beiderseitigen Freundes, beschäftigt war, schrieb er mir nach Zürich, er erinnere sich nicht mehr, was für Augen der Verstorbene gehabt habe, — und ich wußte es auch nicht mehr, obgleich ich ihn eine Zeitlang täglich gesehen hatte. So wird es manchem in manchen Fällen gehen. Das Anschauungsbild, das ich mit meinen Augen aufgefaßt und mir geistig angeeignet habe, das ich mir auch in Abwesenheit des Gegenstandes innerlich hervorrufen kann, dieses vergeistigte Bild ist eben nur geistig und deshalb ohne nähere Bestimmtheit. Es zeichnet sich aus durch den innigen Hauch, durch die Idealität des seelischen Lebens; ja es scheint oft ganz deutlich zu sein, ist es aber in der That nicht.

Der Künstler nun faßt von vornherein, auch beim wirklichen Sehen der äußeren Erfahrung, schärfer auf, er schaut immer mit offenen, hellen Augen; und er merkt sich genauer, wie die Dinge sind.

Aber auch ihm genügt das nicht, wie er auf jede Weise erfährt. Ein Porträtmaler, und wär' er der geschickteste, wird nicht einmal die Schleife an einem Halstuch gern aus dem bloßen Kopfe malen; er muß es noch einmal ansehen, er will nicht willkürlich verfahren. Ein Landschaftsmaler, der sich auf die verschiedenen Arten des Baumschlags, auf die Schicht- und Bruchformen des Felsgesteins ausgezeichnet versteht, muß doch immer wieder die einläßlichsten Studien machen; und wenn er ein Bild malt, so muß er wieder sorgfältig nachprüfen, wie das Korn dieser Felswand beschaffen, wie diese Bäume und Büsche verästelt und belaubt, wie diese Farben getönt sind. Wer Naturstudien versäumt und Modelle selten oder gar nicht zu Hilfe nimmt, kommt zu Schaden als Künstler. Die Natur

ist immer streng, und ihre unerbittliche Realität läßt sich nicht umgehen. Und daher die Skizzenbücher bei jedem Maler, die Notizen bei jedem Dichter. Das führt ins einzelne hinein und kann nachher verwendet werden. Es ist sehr interessant, darauf hin die Handzeichnungen großer Künstler anzusehen. So die von Lionardo da Vinci. Der hat immer, was er nur konnte, aufgefangen. Man sieht, wie genau er die Charaktere, den Ausdruck der Gemütsart und der Leidenschaften, den Bau und die Bewegungsformen der Menschen und des Pferdes studierte. Um die Mimik der Todesangst zu beobachten, ging er sogar zu Hinrichtungen.

Das Genie besitzt zwar jene geheimnisvolle Kraft, die man Intuition genannt und immer wieder zu bedenken hat, wo sich's um Kunst handelt. Es vollbringt ja das Wunder des Anscheins, als hätte es mit leiblichen Augen erblickt, was ihm doch nie vorgekommen ist. Von irgend einem ganz geringfügigen Motiv ausgehend und an dieses anknüpfend, vergegenwärtigt es eine Erscheinung, die es in Wirklichkeit nie gesehen hat, so daß wir staunen müssen, wie sie getroffen ist. Shakespeare hat gewiß niemals einen so teuflischen Bösewicht erlebt, wie Richard III. einer war; er hat dafür aus dem gesammelten Vorrat seiner Erfahrung nur vereinzelte und ungenügende Züge zur Verfügung gehabt. Aber das innerste Wesen des vollkommen Bösen ist von ihm in diesem Richard mit einer Macht ergründet, daß der Psycholog Mühe hat, ihm nachzutauchen[1]). Wo bringt er es her? Aus dunklen Geistestiefen, die wir nicht durchdringen. Aber auch die Intuition trifft noch nicht genug. Wenn es an die Ausführung geht, so muß die Natur noch einmal angeschaut werden. Auch des genialsten Künstlers Innenbild ist noch verschwommen. Wir wissen: als Schiller an seinem Taucher schrieb, ließ er sich von Goethe ein Buch über die Fische kommen. Darin fand er nun den Hammerfisch und den stachelichen Rochen. — Das österreichische Militär war ihm bekannt, aber als er mit Wallensteins Lager beschäftigt war, reiste er doch nach

[1]) Vgl. oben S. 77, 208, 209.

Karlsbad, um das eigentümliche Wesen dieses Heers, die charakteristischen Typen in ihm und ihr Gehaben noch einmal recht zu betrachten; und dort hat er seinen Wachtmeister geholt. Dann sehen Sie einmal nach, was er alles zu seinem Demetrius gelesen, und mit welchem Fleiß er sich alles aufgeschrieben hat. Das scheint nun fürchterlich prosaisch, aber die Kraft war da, das in Gold zu verwandeln. Die ausführende Kunst braucht eben solche Stützen und Anhalte.

So kann der Künstler, welcher Menschen darstellt, zum Gliedermann greifen, schon wegen des Faltenwurfs. Wo es aber an Leben fehlt, da werden wir diesen durchspüren. An Beispielen wäre kein Mangel. Von der Art, wie die Falten sich legen, biegen, rollen, hat der Künstler wohl einige Erinnerung; er hat es im Leben fleißig beobachtet und in der Zeichenschule studiert, aber wenn er nun seine Gestalten ausführen will, so muß er doch wieder nachsehen und sich vorerst damit behelfen, seinem Gliedermann die Gewänder umzulegen. Aber er hat sich dabei zu hüten, daß man ihnen nicht das Absichtliche, Künstliche dieses Behelfes ansieht.

Er wird daher das lebende Modell auch dafür herbeiziehen müssen. Das kann er überhaupt gar nicht entbehren. Es kommt nur darauf an, wie er es verwendet. Ich könnte gar manche Werke anführen, die augenblicklich den Eindruck machen: da sieht das Modell heraus. Ist dagegen ein Künstler zu bequem, um seine Gestalt nach dem Modell zu prüfen, so wird er sie hinwerfen, wie aus dem Aermel geschüttelt, aber es wird ihr mindestens in einzelnem an Wahrheit fehlen. Kaulbach hat das Modell vernachlässigt und ist so in ein konventionelles Figurenzeichnen hineingeraten.

Es scheint eine eigentümliche Forderung, daß der Künstler Modelle gebrauchen solle. Man könnte daraus schließen, er lese sein Bild bloß mechanisch aus ihnen zusammen. Dazu kommt: das Modell ist immer in gespannter Haltung und droht das Bild steif und tot zu machen. Hier ist aber ganz einfach wieder zu bedenken, daß bei diesem scheinbar eklektischen Herausklauben und Kombinieren, bei diesem scheinbar mosaikartigen

Zusammensuchen das Führende doch die innere Anschauung mit der lebendigen Erfahrung des unmittelbaren Lebens ist. Um dem noch zu verschwommenen Bilde, das ihm vorschwebt, Bestimmtheit zu geben, braucht also der Künstler das Modell, aber indem er es braucht, steht er doch himmelhoch über ihm, denn sonst könnte er ja das rechte Modell nicht auswählen und mit seinem inneren Bilde nicht vergleichen.

Ein berühmtes Gemälde von P. Delaroche stellt Cromwell dar, wie er den Sarg des hingerichteten Königs öffnet und seine Leiche ansieht. Das vornehme Totengesicht und der charaktervolle, hartgeschmiedete, in Formen grobe Republikaner bilden einen ergreifenden Gegensatz. Er trägt die Tracht des 17. Jahrhunderts: das Koller, den breitgekrempten Hut, die hohen Stiefel ꝛc. Da es nun ans Malen geht, frägt sich Delaroche, wie das denn eigentlich aussieht. Und was thut er? Er läßt ein Kostüm machen und zwar auf den Leib eines Arbeiters. Der muß es vier Wochen lang anhaben und dann erst Modell stehen, denn Delaroche will die Formen und Falten, wie sie sich beim Tragen bilden.

So sehr kann ein Künstler die Nachhilfe durch Modell und Kostüm verwerten. Aber auch, was er dabei findet, hat er, wie gesagt, noch wesentlich zu ergänzen durch das besondere Gepräge der Erscheinung, wie sie als ein intimes, aber nur halb deutliches Bild in seinem Geiste lebt und wie sie in ihrem anschaulichen Wesen beschaffen wäre, wenn sie wirklich leben würde. Dann nutzt diese Nachhilfe, ohne zugleich zu schaden, dann drückt sie der Arbeit keinen mechanischen Charakter auf. Alles Verwerten des Modells muß geführt sein von der inneren Vorstellung und von der lebendigen Kenntnis wahrer, nicht modellmäßiger Natürlichkeit.

Wir sind noch einmal auf die Natur zurückgewiesen, mit welcher wir doch fertig zu sein meinten. Die Natur ist eben noch da, und wenn das Kunstwerk ausgeführt werden soll, so behauptet sie wieder ihre Rechte. Ihre Wärme, Frische, Wahrheit muß immer wieder in die Werkstatt hereinscheinen. So stünden wir also wieder beim Naturschönen.

Wir haben uns seiner Zeit überzeugt: das Schöne ist nur scheinbar in der Natur. Wenn wir meinen, es dort zu finden, so vergessen wir, daß dabei unser von innen heraus verklärendes Auge das Wesentliche bewerkstelligt. Das Schöne, sagten wir uns, ist also kein Objekt; es ist immer eine Schöpfung. Diese ist zwar zunächst hervorgerufen durch den Anblick eines besonders günstig ausgefallenen Gegenstands in der Natur, aber jeder ästhetische Wert wird ihm erst (unbewußt) hineingeschaut. Wir sehen ja mit unseren Augen nicht den Gegenstand, wie er ist, sondern schon in diesem unserem Sehen wird er verändert, resorbiert, idealisiert. Rein als Objekt genommen, würde diese Rinde, diese Haut ganz anders aussehen. Und so gelangten wir vom Naturschönen zur Phantasie, als der eigentlichen Schöpferin des Schönen. Nun aber sind wir dennoch wieder an den Gegenstand gemahnt und können vorerst einmal poetisierend sagen: Das Naturschöne rächt sich für diese Hintansetzung durch die Phantasie, wenn es ans Schaffen geht; es sagt: halt, du mußt noch einmal nach mir zurückschauen, mir noch einen Schuldenposten tilgen. — Es hat ja vor aller Kunst voraus die volle Lebendigkeit. Wie könnte z. B. ein Maler mit seinen Mitteln die Intensität des Lichtes erreichen? Oder den Glanz eines Menschenauges? Davon kann er nur durch Relationen eine scheinbare Vorstellung geben, und die ganze Naturlebendigkeit erreicht er niemals; es muß etwas davon absterben, um in seinem Werk, mit einer neuen Seele begabt, aufzustehen. Es wird alles um einen Ton tiefer gehalten und wird dafür seelischer. — Das Leben der Kunst ist ein geistiger Schein. Sie muß töten, um scheinbar zu leben[1]). Das Naturschöne lebt wirklich. Es vereinigt in sich, was die Kunst notwendig trennen muß: Form, Farbe, Bewegung, Schall, Geruch, Geschmack. Die Kunst muß trennend töten, kann z. B. in der Plastik nicht zugleich Form geben und wirkliche Bewegung. Sie isoliert, um eine Quelle der Schönheit ganz zu erschöpfen[2]). —

---

[1]) Vgl. oben S. 206.
[2]) Vgl. oben S. 202 und 207.

Dieser Vorzug der Natur bleibt wesentlich und wirkend, wenn sich auch immer wieder fühlbar macht, daß sie ihre Frische und Lebendigkeit bezahlt mit dem teuren Preis von tausend und tausend Gebrechen, die ihr anhängen und uns hindern, sie schön zu finden. Gewiß: ihre Schönheit ist immer so oder so getrübt und beschwert, denn das Leben ist ihr immer auch ein Leiden, ein Druck. Aber wir können ja nicht über sie hinaus, selbst wenn wir meinen, Phantasiegeburten zu erfinden. Wir verdanken ihr alle Formen. Das Schöne soll sich vom Wahren nicht entfernen, und die Natur gibt das Wahre. Sie bleibt doch absolutes Vorbild und Korrektiv der Kunst.

Dies führt uns nun auf eine Debatte, die seit mehr als zwei Jahrtausenden die Geister erregt, auf die Streitfrage: Ist die Kunst Naturnachahmung oder nicht? Soll sie realistisch sein oder idealistisch?

Die Antwort kann nicht anders lauten als: ja und nein. Sie ist naturnachahmend und soll es sein, weil wir eine andere Formenwelt gar nicht haben, als die der Natur; sie ist es aber nicht und soll es nicht sein, weil sie in der Natur ein wahrhaft Reinschönes nicht findet; am relativ Schönsten in der Natur muß sie eine Umbildung vornehmen. Nachzuahmen sind die reinen, ursprünglichen Intentionen der Natur, nicht nachzuahmen ihre Schlacken, die Ansatzpunkte des Todes. Sie wissen ja, wie es geht bei falschen Alternativen, die ein „Entweder-oder" verlangen, wie da die Menschen sind. Keinem fällt es ein, zu entgegnen: warum sagt ihr nicht lieber: „sowohl als auch"? Ihr braucht ja keine Alternative.

Man hatte im vorigen Jahrhundert den griechischen Philosophen Aristoteles zu einem wahren Gesetzgeber in Kunst und Schönheit und namentlich sein Werk über die Dichtkunst zu einem unantastbaren Codex erhoben. Nun sagt er, wie Plato, die Kunst sei μίμησις, und so rief jetzt alles: „da sieht man's: Aristoteles stellt die Naturnachahmung als Prinzip auf; also kann es nicht fehlen". Sehen Sie aber näher hin, so finden Sie, daß er unter μίμησις etwas ganz anderes versteht und zwar: zur Vorstellung bringen, objektiv schildern auf Grund

eines Naturvorbildes. Er dachte dabei gewiß nicht an ein Wiedergeben mit Haut und Haar, wollte damit nichts aussagen über den Grad, in welchem man alles im Vorbilde der Natur Enthaltene nachahmen soll. Die Frage, was im Nachahmen am Gegenstand erhöht werde, was nicht, bleibt ganz ausgeschlossen. In seiner Physik ist zu lesen: „Die Kunst ahmt teils die Natur nach, teils vollendet sie, was die Natur nicht zu vollbringen vermag." Dieses „teils, teils" ist etwas naiv. Die Kunst ahmt nach und ahmt nicht nach, sie gibt etwas, was die Natur nicht zu leisten vermag. Dazu nehme man sein bekanntes Wort: „die Poesie ist philosophischer und gewichtiger als die Geschichte." Es gehört hierher, denn auch die Stoffwelt der Geschichtswissenschaft ist Natur, und Aristoteles stellt den Dichter höher als den Historiker, weil er aus der Geschichte den inneren Kern heraushebt. In seiner Poetik sagt Aristoteles einmal: „die guten Porträtmaler machen ihre darzustellenden Leute, indem sie sie ähnlich machen, schöner." Er meint damit nicht, sie schmeicheln. Irgendwie verschönern muß der Künstler doch. Dort steht auch: „Sophokles stellt die Menschen dar, wie sie sein sollen, Euripides aber, wie sie sind." Wenn er das von Sophokles sagt, so wird er nicht meinen, Poesie sei bloße Nachahmung. Er weiß vielmehr, daß man nachahmen kann, was sein soll. — Eine besonders belehrende Stelle in seiner Poetik[1]) ist aber folgende: „Der Dichter selbst soll so wenig als möglich reden; sofern er dies thut, ahmt er ja nicht eigentlich nach. Homer ist der einzige, der recht weiß, was er zu thun hat. Die anderen treten durch ihr ganzes Kunstwerk hindurch selbstredend auf; sie ahmen nur weniges nach und selten; er aber, Homer, führt nach einem kurzen Anrufe an die Muse sogleich einen Mann oder eine Frau ein oder etwas anderes, und nichts ohne Charaktergepräge." — Lesen Sie dagegen in modernen Romanen, so finden Sie, auch im besten, ganze Blätter lang einen Charakter oder eine Stimmung analysiert. Aber das ist ja nicht dichterisch, ihr Herren Romanschriftsteller!

---

[1]) Kapitel 24.

Das ist Psychologie. Ihr sollt nicht zerlegen, analysieren, sondern ein Bild geben. Führt uns Menschen vor, daß wir sie zu sehen glauben, laßt sie handeln und uns aus ihrem Thun, aus ihren Worten und Gebärden schließen, was in ihrem Innern vorgeht! So will es das Wesen der Poesie, und so will es Aristoteles.

Anschaulich machen, sächlich Vergegenwärtigen, das heißt er μίμησις; und es findet sich bei ihm und bei den Alten überhaupt nichts, was berechtigen würde, anzunehmen, sie haben die unfreie Naturnachahmung als Prinzip aufgestellt; das wäre ein falscher Schluß.

Nun haben aber die Franzosen diesen falschen Schluß gezogen. Batteux deduziert 1746 in seinem Buche „les beaux arts réduits à un même principe", die Kunst ahme die Natur nach. „Höheres," sagt er, „ist nicht gegeben als die Natur; man kann sie nicht übertreffen." Aber dann kommt er darauf, daß man folglich auch das Häßliche nachzuahmen hätte, und er gibt daher zu, man müsse mit Geschmack das Rechte auswählen. So schlägt er sich selbst, denn damit räumt er ein, daß der Künstler im Gegensatz zur Natur, welche das Schöne und Unschöne konfus durcheinandermengt, ein hütendes Prinzip mitbringt, das er der Natur als Maßstab anlegt und das er in ihr Bild hineinträgt.

Der Streit ging fort. Im Kampf gegen Schablonenwesen und eitle Schönmacherei ertönte immer wieder die Losung des Naturalismus. Auch Diderot trat für ihn ein. Lesen Sie seine „Versuche über die Malerei" in der Uebersetzung von Goethe! Dieser redet immer dazwischen und weist dem geistreichen Franzosen seine Widersprüche auf.

Es läßt sich begreifen, wie man zu dieser Ansicht kam. Das Barocco und das Rokoko herrschte damals mit wild zerzausten Formen. Und wo man regelrechter war, da war man akademisch, konventionell. Man wollte z. B. einen Baum mit der Gartenschere zwingen, einen Vogel oder ein Wappen darzustellen. Das war das Prinzip der Wohlweisheit, und seine Anhänger sagten: wir wollen die Natur verbessern, übertreffen.

Gegen diesen dünkelhaften Idealismus mußte eine Reaktion kommen, und sie führte zu den Erörterungen von Batteux, Diderot u. a.

Machen Sie nun aber, wie diese Franzosen, die bloße Nachahmung der Natur zum Grundgesetz und sehen Sie dann näher hin, so werden Sie finden, daß es überhaupt unmöglich ist, die Natur einfach wiederzugeben, denn dann müßten Sie das thun bis auf die kleinste Faser und das kleinste Atom. Sie dürften z. B. schon nicht sagen: dieser Mensch wurde enthauptet. Das ist keine Naturnachahmung. Sie müßten sagen: das Schwert trennte zuerst die Epidermis, dann den Genickmuskel u. s. w. In der Plastik müßten Sie auf Wachsfiguren kommen. Bei dem folgerichtigen Versuch, Form, Farbe und Bewegung in einem Wort zu verbinden, würden Sie sich zu Automaten versteigen, und das Erreichte wäre dann nicht ästhetische, sondern gespenstische Illusion, nicht Kunst, sondern Künstelei.

Wenn man von Zeuxis erzählt, er habe Trauben so natürlich gemalt, daß die Vögel darauf gepickt haben — wenn Zeuxis das wirklich gekonnt hat oder gekonnt hätte —, so wäre das noch kein Beweis von seiner hohen Kunst. Täuschung ist nicht die Absicht der Kunst. Gesetzt, es gelänge, Trauben so täuschend nachzuahmen: zu was brauchen wir dann eine pure Doublette? Da erfreuen wir uns lieber am Original. Man kann zwar auch dann das geschickte Machwerk bewundern, aber dazu ist uns die Kunst nicht gegeben. Sie schließt eine höhere und andere Freude in sich ein als die des Nachahmens und Täuschens.

Rumohr, ein Mann von ungemein feinem Sinn, dem wir vorzüglich die Kenntnis der Präraphaeliſten verdanken, hat in seinem trefflichen, jetzt allerdings zum Teil ausgelebten Buch des Titels: „Italienische Forschungen" einen Abschnitt über den „Haushalt der Kunst", wo er sehr stark eifert gegen die häufige, von den Eklektikern bei jeder Gelegenheit wiederholte Behauptung, die Kunst müsse die Natur verbessern, ergänzen, verklären, überwinden, überflügeln. Er kommt immer wieder darauf, sie müsse froh sein, wenn sie die Natur erreiche. Aber eine Wahr-

heit, die an sich begründet ist, wird durch solche Behandlung magisterhaft. Und Rumohr bestätigt doch auch einmal, was er bekämpft, mit dem Wort, der Künstler müsse „die Natur in ihre zeugende Kraft hinein verfolgen". Damit gibt er zu, daß man an ihr immer vieles findet, worin ihre lebendige Wirksamkeit verdunkelt ist. Und dies räumt er an einer anderen Stelle ausdrücklich ein, wo er sagt, daß „den Ideen der Natur gar viele Bedingungen widerstreben". Daraus folgt, daß man auswählen muß; damit ist ein Prinzip anerkannt, das über der Natur steht.

Lesen Sie einmal Schellings tiefgehende Rede „über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur". Da beleuchtet er, wie der Künstler die Natur anschauen, dann aber zurücktreten muß, um das Unwesentliche auszuscheiden und hineinzudringen in das Geheimnis ihres schaffenden Geistes. Er erklärt die Natur als eine Art von plastischer Wissenschaft, als einen unbewußten Verstand, dessen Gedanken gleichzeitig auch Thaten sind, der in Formen und nur in Formen denkt. Diese sind aber, wie weiter gezeigt wird, dem Zufall ausgesetzt, der aus der unendlichen Kreuzung aller Wesen folgt; sie haben unendlich viele Feinde und können nie ganz und voll herausquellen. Der Künstler nun, der Jünger dieser bewußtlosen, aber genialen Wissenschaft, welche die Natur ist, hat ihre ursprünglichen Intuitionen herauszufühlen; er hat hervorzuholen, was sie selbst teilweise verhüllt.

„Denn die Kunst steckt wahrhaftig in der Natur. Wer sie heraus kann reißen, der hat sie," ein prächtiges Wort von Albrecht Dürer; man kann's nicht besser sagen. Die Natur selbst ist eine Künstlerin. Aber diese Künstlerin in ihr ist auch wieder verhüllt, ihre unermeßliche Bildkraft ist in zahllos vielen Fällen zerstreut, durchkreuzt, gehemmt, ihr Brunnen verborgen und verschüttet von Zufällen, Krankheiten.

In Goethes Anmerkungen zu Diderots „Versuch über die Malerei" steht ein Satz, in dem alles zusammengefaßt ist, was er gegen ihn einzuwenden hat: „Und so gibt der Künstler, dankbar gegen die Natur, die auch ihn hervorbrachte, ihr eine

zweite Natur, aber eine gefühlte, eine gedachte, eine menschlich vollendete zurück!" Wie echt Goethe'sch: „dankbar gegen die Natur, die auch ihn hervorbrachte!" Aus demselben Schoße, woraus die Natur all' ihre Gestalten geschaffen hat, stammt ja auch der Künstlergeist, und nur daher hat er die Ahnung, was die Natur gewollt hat. Also sind wir nicht wohlweis gegen die Natur, wenn wir sagen: in gewissem Sinn hat sie der Künstler zu verbessern, sondern die Meinung ist ja nur: die Kunst hebt die reinen, ursprünglichen Absichten der Natur aus dem Nebel, der so häufig auf ihnen liegt. Sie gibt ein Nachbild des Wesentlichen und abstrahiert vom Unwesentlichen.

„Naturnachahmung oder nicht?" ist also eine Vexierfrage. Wir halten uns weder zu dieser noch zu jener Partei. Die Prinzipienreiter des Naturalismus und die Prinzipienreiter des Idealismus haben beide recht und beide unrecht; und eben darum sind ihre Gegensätze so scharf gegeneinander gespannt. Unsere Antwort bleibt Ja und Nein. Die Phantasie ist das Korrektiv der Natur, wo diese getrübt, und die Natur das Korrektiv der Phantasie, wo diese willkürlich ist.

Ein Bildhauer sagte mir einmal: „mein Prinzip ist die W a h r h e i t." Ich meinte: Ja, ganz gut! Aber was ist Wahrheit? Freilich, die Frage in anderem Sinne gemeint, als in dem von Pilatus. Man prüfe daraufhin z. B. eine Porträtbüste. Was ist die Wahrheit dieses Gesichts? Ist es das wahre Gesicht dieses Mannes, wie es in Wirklichkeit aussieht? Wird man photographiert, so befindet man sich in einem Zustande der Spannung, und diese bekundet sich im Antlitz. Man wartet, bis der Moment kommt, wo man geköpft wird. Nun fixiert der Mechanismus des Apparats dieses Gesicht; er kann fürchterlich genau treffen, eine entsetzlich scharfe Wahrheit geben. Aber diese photographische Wahrheit ist eine vollendete Unwahrheit, denn das Original hat in diesem Moment eben doch nicht sein wahres Gesicht gehabt. Der Künstler dagegen, der wahre Künstler kann und darf nicht ganz naturtreu sein. Warum? Eben weil er wahr und naturtreu sein muß. Wahrhaft getroffen ist bloß das idealisierte Porträt, vorausgesetzt, daß es

den in ihm dargestellten Menschen nicht im falschen Sinn idealisiert, nicht fad beschönigt zeigt. Das im Sinne des Photographen am besten getroffene Bildnis ist also eigentlich das am wenigsten getroffene.

Was ist Wahrheit? Der Künstler zieht aus einer Reihe von Momenten eine Quintessenz; er muß hinter die Oberfläche zurückgehen und den Kern erfassen. Diesen geistigen Akt kann eine Maschine nicht vollziehen. Will der Künstler die Wahrheit eines Gesichts, so kann er sie nicht in diesem einen Augenblicke darauf schwebend finden, sondern er muß sie nach und nach erforschen und aus einer Mehrzahl von Eindrücken destillieren; so wird sein Gebilde nicht gemein wahr wie ein Lichtbild, sondern tief wahr. Dannecker hat Schiller im vollsten Sinne des Wortes idealisiert. Schiller sah gewiß in keinem Augenblicke seines Lebens so machtvoll aus, so stark blickte das Mark seiner Persönlichkeit gewiß niemals aus seinen Zügen, und dennoch ist diese Büste Schillers ganz wahr. Als man Dannecker dazu aufgefordert hatte, schrieb er an Wolzogen: „ja, ich will ihn machen wie lebig, aber dann muß ich ihn kolossal machen." Die Uebergröße des Maßstabes ist nicht naturwahr, sondern symbolisch, sie drückt aber so schlagend den mächtigen Geist aus, daß wir uns keinen Augenblick an ihr stoßen; ihre Unwahrheit erscheint uns höchst wahr. So hat Dannecker seinen Schiller hingestellt, wie er ist. Nicht leicht findet sich sonst ein Werk, worin mit solcher Genialität der Typus eines weltgroßen Mannes erschaffen ist; und kein Künstler kann etwas Besseres thun, als sich an Dannecker halten, wenn er Schiller darstellen will.

Sie erinnern sich an jenen merkwürdigen Brief, worin Raphael dem Grafen Castiglione schreibt, um eine Gestalt wie die Galathea zu malen, müßte er mehrere schöne Frauen vor sich zur Wahl haben, allein da an solchen Mangel sei, bediene er sich einer gewissen Idee, die ihm in den Sinn komme [1]). Seine Phantasie sieht in sich das weibliche Idealbild. Aber

[1]) Vgl. oben S. 204.

wäre das möglich, wenn er nicht ſelbſt vorher oftmals ſchöne Frauen geſehen hätte? Und könnte er es malen, ohne wenigſtens für gewiſſe Teile ſchöne Modelle zu haben? Das Ideal ſchwebt nicht in der Luft, es ſteht vielmehr in dem Verhältnis eines gleichſam chemiſchen Prozeſſes zu dem angeſchauten Naturſchönen, es zieht Teile herüber und läßt Teile zurück. Dieſer Prozeß vollzieht ſich unbewußt. Daher lautet die Aeußerung Raphaels auch naiv, und das iſt ja ganz nett.

§ 3.

Wirkliche Ausführung: Die Technik. Schule. Meiſterſchaft: Schein der Mühelosigkeit im Werke. Es gleicht an Objektivität einem Naturwerk. Virtuoſität. Manier (im Unterſchied vom rein techniſchen Gebrauche des Worts): künſtleriſche Gewöhnung, worin mehr eine ſtehende ſubjektive Auffaſſung als das Weſen der Sache ſich ausſpricht. Stil: Großheit der Auffaſſung des Gegenſtandes in ſeinen grundweſentlichen Zügen und mit ſtrengem ſich Fügen in die Geſetze einer Kunſt, wie ſie ſich habituell in die Technik niederlegt, oder: die idealbildende Thätigkeit als techniſche Gewöhnung. In unperſönlicher Anwendung bezeichnet Stil eben jene Geſetze oder die Art der Formengebung einer Kunſt, wie ſie ſich aus den techniſch-geiſtigen Bedingungen derſelben ergibt. Innerhalb des Stils in dieſem intenſivſten Sinne iſt doch eine doppelte Richtung möglich: die idealiſtiſche und die realiſtiſche, beſſer: die direkt und die indirekt idealiſierende. Weitere Bedeutung des Wortes Stil. Der Kunſtcharakter einer Schule, Provinz, Nation, dann einer Epoche.

Es gibt eine Kunſt mit dem denkbar geringſten Maße von Technik, eine Kunſt vor der Kunſt, die dann freilich auch neben der Kunſt fortdauert, aber nur im Gebiete des Zuſammentritts von Poeſie und Muſik. Ihr Werk iſt das Volkslied. Wir wiſſen nicht, wo es herkommt. Es ſtammt nicht aus der Sphäre, wo einer hinſitzt, ein Gedicht macht und ſeinen Namen dazu

schreibt. Es ist im Volk entstanden und sehr oft durch mehrere. „Das haben drei Husaren gemacht"; oder: „Das haben drei Jungfräulein gemacht". Unbekannte haben es gedichtet und gesungen, mit dem Texte zugleich die Tonfolge erfunden oder dazu die Weise eines älteren Lieds verwendet. Es ist wesentlich an eine Melodie geknüpft, also ein Lied, und wird zunächst nicht aufgeschrieben, sondern nur singend fortgepflanzt. In dieser naiven, kunstlosen Kunst bekundet sich die Phantasie als allgemeine Menschen- und Völkergabe im Unterschied von der ausnehmend begabten Phantasie, der wir die eigentliche Kunst verdanken.

Diese aber, die wahre Kunst, fordert, wie schon gesagt, gründliche und dauernde Uebung und Bildung, um den Kampf mit dem Material zu bestehen. Da heißt es hübsch arbeiten und hübsch lernen.

Es hat sich für jede Kunst eine Summe von Regeln festgesetzt, wie die Technik geübt werden muß. Aber nur sehr allmählich. Zum Beispiel die ältesten Denkmäler der griechischen Kunst sind noch lange nicht die frühesten; denen ist noch eine lange, lange Uebung vorangegangen. Das denkbar Früheste wird so gewesen sein, wie es heutzutage noch ein Kind macht, wenn es sich Thon formt, oder mit der Feder zeichnet. Schon vor Jahrtausenden hat der Schmucktrieb an bloß notwendigen und nützlichen Dingen gewaltet. Bei den wildesten Völkern gibt es geflochtenes, gesticktes Zierwerk. Aus solchen Textilmustern der Vorzeit hat dann die Architektur Motive genommen, wie z. B. den Mäander. An dem Schaffen der Urkunst ist natürlich immer auch schon das höhere Talent beteiligt; es greift fördernd hinein und bringt die Technik vorwärts. Da hat z. B. einer die Gabe, Tiere zu zeichnen, und wird darin nachgeahmt. Sein Einfluß wächst und breitet sich über das ganze Land aus. So kam es, daß die etruskischen Maler, während sie sonst noch recht Unvollkommenes leisteten, die Tiere schon mit einem ziemlich reifen Verständnis zeichnen konnten. So bildet sich ein Schatz formaler Kenntnisse und technischer Regeln, so bildet sich eine Schule, die ihn überliefert.

Im Altertum und Mittelalter ging der Künstler ganz wie ein Handwerker in die Lehre, und so war es noch im 16. Jahrhundert. Er wußte sich eigentlich nur als Handwerker und nannte sich auch so. Er wuchs eben auf in einer Werkstätte. Den Lehrling, den Gesellen und den Meister verband ein patriarchalisches Verhältnis. Das alles hat sich sehr verändert. Es ist erkannt worden, daß der Künstler die Mittel, welche er braucht, um das Nötige zu lernen, in einer Werkstätte nicht ausreichend erwerben kann, und so ist man dazu gelangt, hiefür ganze Anstalten zu errichten. Es haben sich die Akademien gebildet, nachdem in Bologna und Rom hiemit der Anfang gemacht worden war. Unsere Architekten werden in Polytechniken, unsere Kunsthandwerker in Gewerbeschulen erzogen. Solche Lehrstätten sind ohne Frage nötig geworden, die Wissenschaft hat ihren Anteil an der Kunst. Der angehende Maler, Bildhauer, Architekt muß in Perspektive, Anatomie, Baukonstruktion, Mechanik u. a. unterrichtet, muß mit der Schatten- und Farbenlehre bekannt gemacht werden. Und alle miteinander brauchen Modelle und gute Muster zur Anleitung. Dafür kann der einzelne nicht immer sorgen, das muß eine Staatsanstalt leisten. Da soll der Zögling die Natur studieren, aber ebenso sehr die Antike. Und warum? Weil sie ein bleibendes Vorbild ist, eine zweite Natur. Die Griechen haben die normal schöne Entwickelung der Menschengestalt mit hellerem Auge gesehen als jemals ein anderes Volk, unterstützt davon, daß ihr Menschenschlag schöner war als je einer. Rumohr hat einmal gesagt: „mir scheint, man muß die Antike studieren, um die Natur sehen zu lernen." Dürer und seine Vorläufer, namentlich in Franken, haben sich an die Natur, an die Menschen ihrer Heimat gehalten und sie so furchtbar eckig, so herb, so hager, so knöchern wiedergegeben, daß man staunen muß; und der Grund liegt darin, daß sie keine Antiken gesehen, oder nicht genug Antiken gesehen haben. Freilich ist es auch gefährlich, sich nur daran zu halten, und es gab Zeiten, wo man stark gegen sie reagierte, weil man damit in ein konventionelles Fahrgeleise geraten war. Bis zur Stumpfheit zeichnete man nach der Antike

und nach dem Akte, den man ganz antikisierend stellte und sah. Wie anatomisch totenhaft wurde da das Zeichnen! So wurde das Wort „akademisch" ein Tadel. Besonders Carstens und Schick machten gegen alles Akademiewesen Opposition. Aber sie haben das Kind mit dem Bade ausgeschüttet. Wir können die Akademien nicht entbehren; nur wird es gut sein, das alte patriarchalische Verhältnis damit zu verknüpfen. Also wissenschaftliche Bildung in einer solchen Anstalt, jedoch daneben oder später praktische Führung im Atelier eines Aelteren.

Die Kunst verlangt einen ganzen Menschen und seine ganze Kraft. Hierin macht nur die Poesie eine Ausnahme, weil ihr Darstellungsmittel, die Sprache, das biegsamste, lebendigste, relativ am meisten schon vorbereitete ist. Jedoch gar zu leicht darf man es auch in der Poesie nicht nehmen. Wir haben ja schon gesehen: auch die Poesie hat Handwerk an sich und sehr vieles, und wir wollen das Wort Handwerk nicht verächtlich verstehen[1]). Man ahnt nicht, was es Arbeit kostet, allein die Vorstudien zu einem Drama zu sammeln und dann es zu komponieren, wie schwer es oft ist, den Vers zu handhaben.

Wer der Kunst nicht sein ganzes Leben widmet und sie doch treibt, wer sich also nur spielend mit ihr beschäftigt und sie deshalb niemals gründlich lernt, den nennen wir einen Dilettanten. Nun wäre es sehr ungerecht, den Dilettantismus schlechtweg zu verachten und zu schmähen. Er dient als Bildungs- und Unterhaltungsmittel für die Gesellschaft. Es soll schon so sein, daß Kunst auch getrieben wird für den Hausbedarf. Es mag mancher malen lernen ohne eigentliches Talent; man kann Familienkreise erfreuen mit dem Grade von Können, wozu man es dann bringt. In der Musik ist der Dilettantismus natürlich am meisten zu Hause, und die Musik ist ja auch nicht nur da, um Kompositionen zu erfinden und ins Werk zu setzen, sondern auch, um geselligen Kreisen das gähnende Ungeheuer, die Zeit, zu töten und mit anziehenden, reizvollen Formen, dem Ohre vernehmbar, auszufüllen. So auch die Poesie. Es ist

---

[1]) Vgl. oben S. 231.

jetzt, nachdem unsere großen Dichter die Sprache so geknetet haben, nicht mehr schwer, Verse zu machen. Und wer hat nicht, wenigstens wenn er verguckt war, sich auch einmal darin versucht? Das Reimschmieden von solchen liebenswürdigen Menschen, die es eigentlich nicht weit bringen, soll ganz wohl gelten als Hauspoesie, um Freunde, Verwandte, Genossen bei Hochzeiten, Kindstaufen, Zweckessen zu erfreuen. Auch drucken lassen kann man dergleichen, aber ich möchte bitten: in nicht zu vielen Exemplaren und nicht gleich unglücklichen Professoren zuschicken!

Ganz anders liegt aber die Sache bei dem Dilettantismus, der meint, er sei Kunst, eigentliche Kunst. Lesen Sie darüber die Schrift von Goethe! Auch Schiller hat indirekt an ihr mit gearbeitet. Sie finden da alles beisammen, was Sie hierüber belehren kann. Ich will nur eines herausnehmen. In der Malerei erkennt man den Dilettanten daran, daß es in der Zeichnung hapert, denn das verlangt am meisten Schule; er hat unsicheres Formengefühl. Wenn Sie von großen Meistern, einem Leonardo, Raphael, Michelangelo auch nur einen Arm hingeworfen sehen auf einem Schnipfel Papier: was das Bestimmtheit in den Formen, Kraft, Energie hat!

In einem mühevollen Stufengang gelangt der Schüler, wenn es gut geht und wenn er das Zeug mit sich bringt, allmählich zur Meisterschaft. Aber das ist etwas Relatives. Ganz Meister wird niemand. Wir sind ja alle Studenten unser Leben lang; und wohl dem, der sich dessen bewußt bleibt! Der beste kommt niemals am höchsten Punkt an, wo die Meisterschaft mangellos da ist; irgend eine Unvollkommenheit bleibt immer zurück. Aber relativ muß es ja wahr sein: es gibt eine Meisterschaft, wir haben Männer, die wir Meister nennen dürfen: Phidias, Polyklet, Goethe, Schiller, Shakespeare. Ein Meister ist eben, wer die ganze Formengebung so machtvoll beherrscht, daß sie ihm keinen Widerstand mehr leisten kann, sein inneres Bild darin niederzulegen. Die Folge davon ist, daß man seinem Werke die Mühe nicht mehr ansieht. Da steht es nun wie ein Naturgebilde und doch ohne die Mängel des Natur-

schönen[1]). Das ist das Kennzeichen der höchsten Werke aller Kunst. Darüber hat Kant mit seiner feinen, geistvollen Trockenheit (in der „Kritik der ästhetischen Urteilskraft") einen tief wahren Satz aufgestellt, der lautet: „Vor einem Kunstwerk muß man sich bewußt werden, daß es Kunst sei und nicht Natur, aber doch muß die Zweckmäßigkeit in der Form desselben von allem Zwang willkürlicher Regeln so frei scheinen, als ob es ein Produkt der bloßen Natur wäre." Als Dannecker zum erstenmal die Reste sah aus der besten Zeit griechischer Bildhauerei, die Skulpturen vom Parthenon, jenen sogenannten Theseus, jene zwei Göttinnen, deren eine im Schoße der anderen gelagert ist, jenen Ilissos, da rief er: „das sind ja Formen, wie über die Natur gegossen, und doch schafft die Natur nie solche Formen".

Ein echtes Kunstgebilde hat den Charakter der Notwendigkeit, als könnte es nicht anders sein. Die Natur hat keine Willkür, und willkürlos erscheint das wahre Meisterwerk. Losgelöst von dem, der es erschaffen, scheint es sein eigenes Herz zu haben, sein eigenes Leben zu führen[2]). Der Künstler ist ein Schöpfer. Menschen zeugen, die nie gelebt haben und nun Leben gewinnen und wie atmende Geister fortbestehen, was ist das Großes, Wunderbares! Es hat solch einen Agamemnon, Oedipus, Wallenstein, Faust nie gegeben, und diese Gestalten leben nun in einer eigenen Welt, in unserer Geisterwelt, aber in festen Formen, wie wirkliche Menschen, die auf dem Boden wandeln. Sie stehen frei auf sich. Die Nabelschnur zwischen der Gestalt und ihrem Schöpfer ist abgeschnitten. Man braucht zu ihrem Verständnis keine Kommentare aus seinem Leben. Was haben wir viel davon, wenn wir wissen, daß Goethe bei der Eleonore an Charlotte v. Stein gedacht hat? Ein Kunstwerk erklärt sich selbst. Historische Notizen sind oft nötig und von Wert, aber sie *sollen* nicht nötig sein[3]). In der Kunst nur ja keine Wegzeiger! Dunkle Allegorien, die eines Kommentars bedürfen, sind deswegen keine echten, wahren Kunstwerke.

---

1) Vgl. oben S. 223.
2) Vgl. oben S. 132.
3) Vgl. oben S. 44.

Die Forderung, daß das Kunstwerk aussehen soll wie ein Naturwerk, will aber also nicht sagen, daß es täuschen soll wie ein solches. Das thut die Wachsfigur, wenigstens auf einen Augenblick[1]). Die Kunst will und soll das durchaus nicht versuchen; sie will und soll ein verklärtes Bild der Welt geben, ein Bild, das keine gemeine Wahrheit hat, das wesentlich Schein ist. Der Schein ist ihre Losung; das muß uns immer bewußt bleiben und bedarf daher der Wiederholung[2]). Nur durch den Schein kann sie dieses verklärte Bild der Dinge geben.

Nun hätten wir noch die Frage, ob eine wesentliche Eigenschaft des Meisters Korrektheit ist. Es wäre interessant, dabei zu verweilen, aber ich muß vorwärts gelangen und kann mich nur auf wenige Bemerkungen hierüber einlassen. Ein Werk, das bloß korrekt ist, bedeutet wenig oder nichts. Auf das äußerste korrekt sind auch die Meister nicht; sie opfern manchmal eine Richtigkeit einem höheren ästhetischen Motive; sie zeichnen, malen mitunter einen Fehler, etwas, das nach Naturgesetzen, Raumgesetzen so nicht sein kann, weil sie jetzt dieser Wirkung bedürfen. Man setzt z. B. an der sixtinischen Madonna aus, daß man nicht absehen könne, wohin der gebogene Arm des Kindes eigentlich kommt. Das hat aber Raphael ganz gut gewußt, er hat es eben so gebraucht. Das ist Künstlerfreiheit.

Und der Dichter? Seine Kunst verlangt zwar, wie schon zugegeben ist, am wenigsten eigentliche Schule, aber auch er bedarf der Technik, auch er ist an Regeln gebunden, die sich festgestellt haben. Seine Verse sollen recht sein. Und doch haben sich die größten Dichter manchmal starke Lizenzen erlaubt. In Goethes und Schillers Gedichten finden sich viele fehlerhafte Verse und falsche Reime. Wir dürfen heute nicht mehr so kühn vorgehen, uns nicht mehr so manche Freiheiten und Nachlässigkeiten im Reime und in der Füßezahl der Verse gestatten. In Schillers Dramen kann man eine ziemliche Aehrenlese von Sechsfüßlerjamben halten. Allein warum ist man darin nicht

---

1) Vgl. oben S. 249.
2) Vgl. oben S. 50 ff., 158.

pedantisch, warum soll man es darin nicht sein? Deswegen, weil dieselben Dichter jedesmal in denselben Gedichten eben im Versmaß gezeigt haben, daß sie es ganz als Virtuosen los haben. Man darf nicht sagen: „es kommt auf einen Fuß nicht an," aber demjenigen, der Meister ist, verzeihen wir es, wenn er ein anderes Mal Fehler begeht und Nachlässigkeiten. Nebenher pflegen diese großen Meister etwas flüchtig zu sein. Ein großer Philologe hielt einmal Goethe einen Heptameter vor, und Goethe antwortete: „laß die Bestie sitzen." Das ist der Leichtsinn, den wir ihm gerne nachsehen.

Wer es durch Uebung dahin bringt, daß ihm die Bezwingung des Stoffes relativ sehr leicht wird, der gelangt zur Virtuosität. Das heißt eigentlich Tugendhaftigkeit. Aber virtus bedeutete anfangs nicht dasselbe wie jetzt unser Wort Tugend; und dieses hat den gleichen Ursinn wie virtus, es kommt von taugen. Virtuos heißt also eigentlich: schicklich, etwas zu machen. Wir sagen vom Meister, er habe Virtuosität, weil er mit vollendeter Sicherheit die Form, das Notensystem, die Sprache beherrscht. Schiller hat sich Virtuosität errungen und hat leicht gedichtet, so daß er gegen das Ende seines Lebens jedes Jahr ein Drama zu stande bringen konnte. Ohne Virtuosität wäre ihm das nicht möglich gewesen. Aber wir werden uns hüten, von ihm und irgend einem wahren Meister im persönlichen Sinne zu sagen: er ist ein Virtuos. Das Wort hat eine zweite Bedeutung gewonnen, es hat sich damit im Lauf der Geschichte ein gewisser Begriff verbunden, der auch etwas Bedenkliches hat. Da hört man gleich heraus ein „Nur". Es ist ein Beigeschmack, der nicht leicht zu beschreiben ist. Wir brauchen das Wort in diesem Sinne, wo wir äußerste Fertigkeit in der Behandlung des Technischen rühmen wollen. Aber wie steht es dann mit dem tieferen Gehalte der Kunst? Der „Virtuos" ist nicht produktiv. Denken Sie an die vielgenannten Klavierspieler, Violinisten u. s. w. Besonders in der Musik hat sich das Virtuosentum ausgebildet. Aber ist denn der Virtuos bloß technischer Exekutor? Wie kann er alle Kunstmittel beherrschen, da die Technik in der Kunst doch seelenvolle

Technik ist und nicht bloße Handwerkstechnik, wie kann er das, ohne selbst die produktive Seele zu haben? Ganz seelenlos, ganz unproduktiv kann auch der bloße Exekutor nicht sein, sonst wäre er ein schlechter Exekutor. Er muß sich in den Meister einfühlen, muß also reproduktive Seele haben. Es ist ein Anempfinden. Allerdings: mancher Virtuos pflegt auch selber zu komponieren, aber am liebsten so, daß es ihm Wasser auf die Mühle seiner Kunstfertigkeit bringt. Seine Stücke sind eigens dazu gemacht, das Fingergeschick zu bewähren, sind recht kühn, keck, recht nach dem Schweren, Verwickelten hingezielt, also ganz dienlich, zu zeigen: das kann man. Es gibt ja wohl auch wahrhaft bedeutende Virtuosen, die ihre Kunst im edlen Sinne ausüben, aber schon von langer Zeit her hat sich eine Masse von Figuren gebildet, welche die Technik auf diese Weise ins Aeußerste, Schwierigste, Extravaganteste hineindrängen, eine Art von Kunstreitern oder Akrobaten auf der Geige, auf dem Klavier. Man muß dabei an Rudolph Knie, den großen Seiltänzer, denken. Das gibt jene Kunst, die sich drückend an alle Nerven legt und ganz galvanische Wirkungen hat, daß man meint, man höre jetzt die Teufel heulen und dann wieder die Engel singen. Paganini vermochte seinem Instrumente wahrhaft infernalische Sprünge abzuzwingen, die Leistungen seines Fidelbogens schien der Wahnsinn zu führen, ohne daß dieser andere Akrobat oder Seiltänzer den Stand verlor.

Ganz prächtig hat das Wilhelm Busch karikiert in einem allbekannten Bilderbogen: Der Klaviervirtuos und der Enthusiast. Da muß man sehen, wie der Spieler behandelt ist, wie er sanft mit einem scherzando beginnt und dabei ganz fein die Zunge herausstreckt, wie er dann, in das forte übergehend, vier Hände und vier Beine bekommt und damit auf dem Klavier herumwütet, wie seine Haare wehen gleich einem rasenden Kometenschweif und sein Frack ebenso rasend hinausfliegt, wie im capriccioso seine Beine zu einer Schraube sich zusammendrehen, wie der Zuhörer vor Bewunderung bloß Auge und Ohr wird bei der fuga del diavolo, wo man meint, es krache die Welt aus ihren Fugen.

Auch in der Poesie gibt es etwas von solchem Virtuosentum. Der Improvisator namentlich hat die Reime so los, daß er jedes gegebene Thema sogleich, und oft ganz hübsch, in ein Gedicht zusammenbringt. Dabei darf man sich darauf verlassen: er hat immer eine ganze Masse von Versen fertig, die er so hineinzudrehen versteht, daß sie passen. Eigentlich aber, im Ernst wird man ihn anhören, um zu lachen.

So gab und gibt es ja auch Schnellmaler. Aber für reine Kunst halten wir das nicht.

Nun kommt es ja auch bei wirklichen Künstlern vor, daß ihre vollendete Meisterschaft etwas Bravourartiges, allzu wohl Geöltes annimmt, so daß man am Ende keine Initiative von Innen heraus mehr spürt. Das wird schon ziemlich fühlbar bei dem großen Tintoretto. Ganz voll tritt es dann heraus in den Werken von Luca Giordano und den Manieristen, den Meistern, die mit dem „Blitz des Pinsels" prahlen. Der „Charivari", ein jetzt nicht mehr existierendes Pariser Witzblatt, brachte einmal eine hübsche Karikatur von Horace Vernet, dem bekannten Schlachtenmaler, wie er zu Pferd an einer langen Reihe von Staffeleien malend vorbeigaloppiert. Es hieß damals in Paris, er habe fünf oder sechs Bilder nebeneinander vor und eile von einem zum anderen. Makart ist gewiß ein sehr bedeutendes Talent; er hat ohne Frage Ansätze zum höheren, würdigen Künstlertum, z. B. in seiner Katharina Cornaro, aber er ist doch zu mehr als zwei Dritteln nur Farbenvirtuos. Er erfindet und arrangiert alles nur auf seine glänzenden Farbeneffekte und vernachlässigt darüber einen wesentlichen Teil: die Zeichnung. Kein wahrer Künstler wird so haltungslos komponieren wie er. Man will doch auch sehen, wo die Figuren sich befinden. Das wissen Sie aber bei Makart meistens nicht. Was er malt, ist meist ein Fleischragout mit einem Gemengsel von Kleidern, Geräten, Teppichen, Vorhängen. Er ist mehr Dekorateur. Seine Kleopatra gehört allerdings zum Besseren, was er gemacht hat, aber man sieht nicht recht, wo die Leute eigentlich ihre Glieder haben. Die Farbe dieses Bildes ist höchst brillant, und Tausende beneiden einen solchen Virtuosen um sein Können. Aber auch sein

Kolorit: halten Sie es für sich selbst neben das eines Giorgione, Tizian, Paolo Veroneſe, so werden Sie sehen, wie es doch abfällt dagegen, namentlich in der Karnation. Man wird auch sehen, wie schlecht die Farben dauern, die mit so vielen Lasuren zu stande gekommen sind, und wird dereinst meinem Urteil überhaupt recht geben.

Der Begriff *Manier* bringt Schwierigkeiten. Zunächst hat dieser Ausdruck eine ganz unschuldige, ganz indifferente Bedeutung, die mit Lob oder Tadel nicht zusammenhängt. Maniera heißt eigentlich Handbewegung und könnte füglich in demselben Sinne gebraucht werden wie Handschrift. Wir reden ja auch gern von der Handschrift eines Malers. Das Wort bezeichnet zunächst ganz einfach nur gewisse Arten der Handführung im Zusammenhang mit der jeweiligen Technik. Wir sprechen von Radiermanier, Holzschnittmanier, Freskomanier u. s. w. Das Wort bekommt aber im übrigen Gebrauch eine innere Bedeutung, eine wesentliche Beziehung auf das Innere der künstlerischen Individualität, und so genommen kann es einen bedenklichen Sinn haben. Wann ist nun von zu viel Manier zu reden? Was meinen wir, wenn wir von einem Künstler sagen: er ist manieriert, Manierist?

Alle diese Begriffe, die wir jetzt besprechen, liegen im Gebiete der Technik, aber durch die Technik realisiert sich ja das innere Produzieren der Phantasie. Der erste Akt dieses Prozesses ist die *Auffassung*. Jeder Künstler hat *seine* Auffassung. Auffassen heißt den Gegenstand anpacken. Es ist der Moment, wo der Gegenstand aufhört, bloßer Gegenstand zu sein, wo der Künstler ihn sich aneignet und bildend unterwirft. In einem Kostümbuch mit historischen Uniformen können die Soldaten ohne weiteres Leben, also ohne Auffassung hingestellt sein. Haben sie aber einen gewissen nationalen Ausdruck, dann sagt man: das hat nun schon Auffassung. So wird herkömmlich das Wort Auffassung in der Künstlersprache gebraucht. Jeder Künstler hat seine Auffassung, so gewiß er ein Individuum ist. Ist er aber ein großes Individuum, ist sein Geist ein weit umfassender, so wird seine Auffassung wenig Subjektives haben;

sein Subjekt wird verschwinden in der Großheit, die er in den Gegenstand legt, und er wird eine Welt verschiedener Stimmungen und Formen umfassen. Ein so wunderbares Dichterindividuum ist z. B. Shakespeare, daß er alle Stände, Lebensalter, Charaktere schildert, als wäre er sie alle gewesen. Man staunt und fragt sich, wie kann denn ein Mensch sich zur Gattung erweitern? So ungeheuer überspringt Shakespeare die gewöhnlichen Grenzen menschlichen Erkennens und künstlerischer Auffassung. — Nun aber das etwas engere Talent! Es wird mit seiner Auffassungsfähigkeit beschränkt sein auf gewisse Eindrücke und wird sich danach eine gewisse Art der technischen Behandlung, der Griffelführung im Zeichnen, der Sprache im Dichten angewöhnen. Vermöge der Grundstimmung seines Naturells ist z. B. einer disponiert, alles weich oder alles schroff, alles derb zu behandeln. Ein anderer will immer bewitzeln und ironisieren. Auch der Zeitgeschmack kann daran schuld haben. Wenn nun ein solcher Künstler nur Gegenstände vornimmt, zu welchen seine Individualität hinneigt, seine Verfahrungsweise, seine Art von künstlerischer Handschrift stimmt, so wird man nicht tadelnd von seiner Manier sprechen. Fordert der Gegenstand zur Sentimentalität oder zum Lachen heraus, so werden wir ohne Vorwurf sagen können: das ist sentimental, das ist humoristisch. Jean Paul z. B., der ist ja nach der einen Seite seines Wesens ganz der Sentimentale; das ist ja sein Grundzug und demgemäß liebt er gewisse Bilder und Ausdrücke. Er hat eine ganz besondere Gabe, uns weiche, träumerische Abendlandschaften zu zeichnen. „Die Schatten werden länger", — „der Mond scheint", — „das Rauschen in den Büschen", solches bringt er immer wieder, weil es seiner sentimentalen Stimmung entspricht. Andererseits ist er auch Humorist und hat er seine bestimmte humoristische Manier, gleichfalls bis ins einzelne der sprachlichen Form hinein (wie da, wo er sentimental ist). In solcher Laune reißt er den Satz schnell ab, so daß man überrascht zurücksieht und den komischen Abfall auf das unmittelbarste empfindet. — Heines Humor, der freilich sehr negativ ist, hat auch seine Manier, und wir wollen diese zu-

nächst nicht ohne weiteres tadeln. Es muß erlaubt sein, das eine oder andere Mal die Stimmung eines Gedichtes plötzlich wie eine Saite abzureißen und nach etwas Großem plötzlich noch einen komischen Stoß aus der groben Wirklichkeit folgen zu lassen. Aber indem wir Jean Paul und Heine daraufhin betrachten, spüren wir bereits, daß wir übergehen zu der tadelnden Bedeutung des Wortes Manier. Ein Künstler, ein Dichter, dessen Fähigkeit sich in einem engeren Kreise bewegt, dessen eigentümliche Auffassungsweise sich bereits gewohnheitsweise in seiner Technik niedergelegt hat, vergißt leicht, daß er mit seiner besonderen Art sich auf die entsprechenden Stoffe beschränken sollte. Er überträgt nun diese angewohnte Art seiner Technik auf Gegenstände, welche ihr fremd sind, und verknöchert mehr und mehr in dieser Technik. Und nun spüren wir überall zu viel von seiner Subjektivität heraus. Statt uns einfach an die Sache halten und sehen zu können: so ist das Leben dieser Dinge, so ist das Wesen in dieser Region der Welt, müssen wir immer seine Persönlichkeit und ihren besonderen Beigeschmack auf uns wirken lassen. Nun sagen wir: er ist ein Manierist; und als Beispiel dienen uns da ganz vorzüglich die angeführten Dichter. Jean Paul und Heine sind ohne Zweifel Manieristen zu nennen. — Goethe, der die bekannte universale Weltweite hat, gewöhnt sich in seinen alten Tagen gewisse Sprachschnirkel an, namentlich unnatürliche Superlative, woran man sogleich spürt: das ist Greisentick; auch er wird leider Gottes manieriert.

Ein Maler empfindet sentimental und sieht deshalb die Farben nicht, wie sie sind, sondern wie sie seiner Stimmung entsprechen. Er liebt z. B. Blau oder Grün, Grau und bringt es hinein, wo es nicht hineingehört. Die Hand bewegt sich auf der Woge der Stimmung, am Steuer der Auffassung und wird allmählich stumpf, wenn die Stimmung, die Auffassung zur Gewohnheit wird und immer dieselben Bahnen fährt. Die Technik verhärtet sich in diesem stets wiederholten Dienst. Da sitzt einer und malt immer Linden und Kastanien, Weiden mit einem Blattwerk, dem man ansieht, daß es längst auswendig gelernt ist. Unter seiner Hand entsteht eigentlich jedesmal derselbe

Baumschlag. Einem anderen hat ein gewisses Gesicht so gefallen, daß er es überall bringt. Kaulbach gerät von einer Größe, die ihm nicht fehlt, doch stark in die Manier hinein; er verfügt über kaum mehr als sechs bis sieben Charakterköpfe, und er bringt fast immer wieder dasselbe Mädchengesicht. Das ist manieriert. Retz hat etwa zwei bis drei Köpfe. Aber wir wollen weiter zurückblicken. Bei Luini erscheint das leise Lächeln der weich gelockten Mädchen- und Jünglingsköpfe Leonardos als ein stehender Zug der Mode, als eine Affektation, als eine Manier. An den Akademien in Bologna und Rom welche Welt von Manierismen schon im 17. Jahrhundert! Damals kam dort auf die maniera forte und die maniera dolce. Die von Caravaggio eingeführte maniera forte hat mit den Caracci anfangs auch Guido Reni geteilt. Sie erzielte starke Effekte mit sehr starken, schweren Schatten, scharfen Gegensätzen, herb unterschiedenen Formen, kolbiger und gesetzter Behandlung, und brachte am liebsten runzelige, magere Alte, bußfertige Anachoreten, heulende Eremiten mit wilden Haaren, zerfetztem Gewand in düsterer, zerrissener Landschaft. Man verwandte fürchterlich viel Kienruß. Da bekam man es zu dick und ging über zur maniera dolce. Ihr Eröffner und ihr Hauptmeister war Guido Reni. Als eine Perle ersten Rangs, als ein non plus ultra war um die Wende des vorigen und unseres Jahrhunderts allbewundert seine Himmelfahrt Marias in der Münchener Pinakothek. Diese ganze Zeit war ja noch sentimental. Jetzt aber wird der Kenner nur achselzuckend dabei verweilen, denn das ist süße Malerei mit lauter empfindsamem Aufschlag der Augen; das ist das Fleisch ganz ohne kernhafte Gesundheit, wie Schaum, wie Konditorenarbeit. Die Schatten sind grünlich, und deshalb sagte ein Italiener: Guido Reni malt mit grüner Seife. — In dieser Manier schwelgte auch besonders Carlo Dolce. Sehen Sie, wie sentimental er die Augenlider hinuntersenkt, wie er überall blasses Blau den Schatten gibt und den Lokalton vergißt! Das ist Manier.

Die maniera dolce malt fast lauter Bäume, deren Blätter wie die der Espe an langen Stielen flattern; der Baumschlag

der maniera forte hat dagegen fast immer den Charakter der Steineiche.

Parmiggianino, der schlanke, gestreckte Bildung des Halses liebt und sie noch etwas übertreibt, so daß er darin oft ganz verzerrt wird, ist auch ein besonders belehrendes Beispiel für den Begriff Manier und zeigt, wie derselbe vom Statthaften zum Unstatthaften, zur Abweichung von der Natur und Wahrheit übergeht. —

Und nun der Begriff Stil! Er ist ein Proteus, der uns viel zu schaffen machen wird. Er hat verschiedene Bedeutungen, und man muß sie auseinanderhalten, wenn man nicht sehr konfus werden will. Das Wort kann zunächst ohne die Emphase gebraucht werden, womit man eine große Eigenschaft bezeichnet. Dann bedeutet es weiter nichts als Eigentümlichkeit, eigentümliches Gepräge, das auch charakterlos sein kann. Man versteht dann darunter nichts anderes als Manier, die Auffassungsweise eines Künstlers, wie sie sich in der Technik bekundet. So sagt man: das ist der Stil dieses Künstlers, und auch von der prosaischen Schreibweise: „le style c'est l'homme". Eine Individualität drückt sich in ihrer Schreibweise aus. Aber ganz anders ist es, wenn wir sagen: „er hat Stil"; dann brauchen wir das Wort emphatisch.

Es ist wie im moralischen Gebiet mit dem Ausdruck Charakter. Einen Charakter hat jeder, und wäre es auch die Charakterlosigkeit. Man kann also das Wort Charakter ganz indifferent brauchen. So sagt man: der hat einen festen, der einen leichtfertigen, schlechten Charakter. Aber etwas anderes ist es, wenn man sagt: der hat Charakter. Dann ist das Wort nachdrücklich, als ein hohes Lob gemeint.

So verhält sich's nun mit dem Worte Stil. Der hat diesen, der hat jenen Stil. Aber wenn man von einem rühmt, daß er Stil hat, so meint man damit Großheit, Idealität der Auffassung, wie sie dem hochstehenden Künstler zur anderen Natur wird und unter strenger Befolgung der Kunstgesetze, die der Technik auferlegt sind, am Gegenstand die schlechthin hauptsächlichen Züge herausgreift. — Die Ausdrücke Stil und

Manier können zwar auch promiscue gebraucht werden, aber, so gefaßt, stellen sie sich in vollen Gegensatz. Mit dem wuchtig gemeinten Worte Stil verbinden wir immer den Begriff der Mächtigkeit und des Centralen. Ein Künstler, der Stil hat, erfaßt den Gegenstand in seinem Mittelpunkt und legt in ihn die Gewaltigkeit, die in ihm selber lebt; er scheidet das Unwesentliche, Kleine, Zufällige aus und stellt die wesentlichen Züge in großen Bahnen und mit festen, markigen Zügen vor Augen. Seine Auffassung ist weit gespannt und fähig, vielerlei, Dinge von sehr verschiedener Art zu ergreifen. Die von ihm geschaffenen Werke haben nicht den Beigeschmack einer zufällig-individuellen Richtung. Wir vernehmen die Persönlichkeit eines Phidias, Sophokles, Michelangelo, Shakespeare, und sehr gewaltig, aber sie ist so groß, daß nichts in ihren Werken der inneren Natur des Gegenstandes widerspricht.

Also hier — im vollen Unterschied vom Manieristen — Großheit auf Seite des Künstlers und hervorgehoben das Wesentliche des Gegenstands. Nichts kommt ins Bild hinein von jenen kleinen Zügen, wie sie jedem mittelmäßigen Talent vorkommen.

In der Malerei nehmen wir z. B. Rottmann. Der hat vor allem den großen Sinn gehabt für die südliche Natur, für die herrlichen Profile ihrer Erdbildungen. Sehen Sie seinen Monte Pellegrino, mit welcher Linie der zum Meer heruntersteigt! Nun ist aber auch im schönsten Gebirg, in der herrlichsten Natur doch immer noch allerhand Kleines und Verworrenes, was das Auge in der Aufnahme dieser großen Bahnen stört. Und so hat Rottmann auch den unvergleichlichen Formenadel des Monte Pellegrino zu gutem Teile selbst geschaffen. Schon sein bloßer Blick muß so gearbeitet haben, daß das Unwesentliche gleich Hobelspänen wegflog. Es verschwand vor ihm. Er ging einmal mit einem Kollegen, eine Landschaft aufzunehmen, und im Zeichnen sagte dieser: „da kann ich aber fast gar nichts brauchen, wie es dasteht." Rottmann dagegen erwiderte: „ich kann es so ganz gut brauchen." Und als sie ihre Blätter verglichen, ergab sich, daß Rottmann weit mehr

verändert hatte als der andere. Schon sehend hatte er unbewußt alles Kleinliche ausgeschieden. Und wie sein Schauen war sein Bilden. Sein Griffel hatte einen Zug, wie wenn ein höherer Geist darin wäre und ihm die unbegreifliche Sicherheit verliehe, das wegzulassen, was nicht hergehört. Diese durchschneidende Schärfe liegt im großen Stil.

Dann der Stil im Kunstgewerbe.

Bei einem stilvollen Gefäß wird die Profillinie immer dem entsprechen, was es an dieser Stelle zu leisten hat.

Wenn ich nur einige Modesachen da hätte, um Ihnen zunächst vor Augen zu führen, was das Gegenteil von Stil ist! Wir pflegen z. B. die Standuhr immer noch in dummer Nachahmung französischer Muster zu gestalten. Das Postament ist denn immer ein Gewirr von Verzierungen, für die es gar keinen Namen gibt. Sind es Muscheln, sind es Fasern, Bandfetzen? Am meisten sieht es so aus, als hätte man Kohlblätter, die an einem Wasserabguß herunterhängen, gerollt und vergoldet. Wie kam man auf dieses Chaos? Bei diesem Durcheinandergeschlinge läßt sich am besten anbringen recht wirksamer Unterschied von Mattgold und Glanzgold. Das reizt dann die Augen der Kinder, und so werden diesen Uhren massenweise gekauft.

Und unsere Röcke und Hüte? Das richtige Grundmaß für die Tracht ist immer der Körper. Ein Gewand, das wie wahnsinnig von den Körperformen absteht, ist im allerhöchsten Grade stillos.

Bei dem Worte Stil denkt man aber namentlich gern an die Architektur, denn sie ist eine Kunst, die im strengsten Sinne Stil haben muß, die am wenigsten verschwommene, willkürliche Formen bilden darf. Sie muß die Hauptmassen voneinander abheben. Ein Bauwerk ist stillos, wenn die Proportionen dem Auge keinen Wohlklang bringen, sondern es verletzen, weil seine Flächen und Glieder sich nicht so weit dehnen wollen, als das Auge sie gedehnt sehen will, oder sich weiter dehnen, als das Auge erwartet. Wo Stil waltet, da ist Kraft in der Profilierung, Einfassung, Gliederung. Wo die Formen

hierin schwach, matt, wirr, falsch, überreich sind, da fehlt eben der Stil. Stilvolle Architektur hat feste Knochen.

Und das können Sie von jeder wahren Kunst sagen. Das gilt auch von einem stilvollen Bild. Es ragt in sicherem Halt empor; die in ihm waltende Macht hat das Wesentliche in großen, entschiedenen Zügen für das Auge herausgehoben. Der Stil erhöht die Formen; er streckt sie, auch wenn dies nicht in buchstäblichem Sinne geschieht.

Friedrich Ludwig Schröder, der berühmte Schauspieler, war nicht groß. Ein Fremder, der ihn noch nie vor Augen bekommen, begibt sich, von seinem Ruf angelockt, nach Leipzig, sieht ihn in der Emilia Galotti als Odoardo, und bittet ihn nach dem Stücke sprechen zu dürfen. Die Garderobe öffnet sich. Voll Enthusiasmus will er auf ihn zufliegen, — doch, ihn erblickend, stutzt er und sagt: „Sie sind der Odoardo? Nein, der war ja ein Riese!" Diesen Eindruck, der bis zur Augentäuschung ging, hatte also sein mächtiges Spiel bewirkt. So kann, was innere Großheit hat, leicht auch dem sinnlichen Auge größer erscheinen. Die alte Antoinette Sophie Schröder, die auch klein war, schien sich als Medea ins Mächtige zu strecken.

Dies gilt namentlich von der Skulptur. Denken Sie an die Hauptwerke der größten Meister! Vor allem an Phidias! Was Dannecker gesprochen hat, als er Abgüsse nach den Götterfiguren in den Giebelfeldern des Parthenon sah, habe ich schon citiert[1]). Betrachten Sie sich einmal diese Gestalten! Diese Formen und diesen Faltenwurf! Alles Kleinliche ausgeschieden, daß das Große in seiner Mächtigkeit wirke, und dadurch die wahre Menschennatur (die, gemein genommen, keine wahre wäre), das herrliche Gebilde des menschlichen Körpers in seinen grundwesentlichen Zügen herausgestellt.

Wir wissen, daß es von Lysippos einen Tafelaufsatz gab, einen Herkules, der höchstens zwei Fuß hoch war. Wer ihn ansah und mit dem Auge darauf verweilte, der meinte, er steige und steige und wachse zu einem Riesen über die Decke hinaus.

---

[1]) Siehe oben S. 258.

Das war der Zug in der Formengebung, die Leistung des hohen Stils.

Und welche Signatur eines gewaltigen Geistes in der Mosesstatue von Michelangelo!

Dann Stilgroßheit in der Poesie! Goethe schreibt das Idyll — Sie können auch sagen: Genrebild — „Hermann und Dorothea". Der Schauplatz ist ein deutsches Städtchen; wir befinden uns bei einem Löwenwirt, Apotheker, Pfarrer. Und nun ist dieser bescheidene Stoff in eine Höhe gehoben, daß wir meinen, wir lesen ein großes homerisches Heldengedicht. Das hat Goethe zum Teil dadurch erreicht, daß er dem schlichten, kleinbürgerlichen Vordergrund einen großen historischen Hintergrund gab. Er machte aus vertriebenen Salzburgern eine durch die französische Revolution vertriebene Gemeinde. Das zieht nun wie ein ungeheueres Schicksal vorüber, und dadurch wird das Ganze auf einen höheren Sockel gehoben. Aber nicht nur dadurch, sondern auch dadurch, daß die denkbar einfachsten Mittel verwendet sind. Denn Einfachheit ist immer ein Zug dessen, was wir emphatisch Stil nennen. Hermann erzählt, wie er hinausging zu den wandernden Flüchtlingen, um ihnen Gaben zu bringen:

„Als ich nun meines Weges die neue Straße hinanfuhr,
Fiel mir ein Wagen ins Auge, von tüchtigen Bäumen gefüget,
Von zwei Ochsen gezogen, den größten und stärksten des Auslands;
Nebenher aber ging, mit starken Schritten, ein Mädchen,
Lenkte mit langem Stabe die beiden gewaltigen Tiere,
Trieb sie an und hielt sie zurück, sie leitete klüglich."

Sie haben ein antikes Relief vor sich. Bemerken Sie auch, wie die Zugtiere gezeichnet sind; man muß dabei an die großen Stiere Griechenlands und Italiens denken. Und das Mädchen weiter gar nicht beschrieben als durch den Zusatz: „mit starken Schritten". Doch wir dürfen uns keinerlei unweiblich Starkes vorstellen, denn „sie leitete klüglich". Sie wird wie eine Gestalt der antiken Kunst, sie wächst ins Große. Das ist alles so einfach. Diese sechs Verse wird dem Goethe keiner nachahmen. Vor allem würde jeder meinen, das sei nicht genug, da müssen noch allerlei Prädikate beigegeben werden.

Der Geistliche unterhält sich mit dem Schultheiß der wandernden Gemeinde:

„Sagt mir, Vater, Ihr seid gewiß der Richter von diesen
Flüchtigen Männern, der Ihr sogleich die Gemüter beruhigt?
Ja, Ihr erscheint mir heut als einer der ältesten Führer,
Die durch Wüsten und Irren vertriebene Völker geleitet.
Denk ich doch eben, ich rede mit Josua oder mit Moses."

Ganz ungesucht wird so der schlichte Dorfschultheiß mit jenen uralt ehrwürdigen Gestalten verglichen und damit ins Monumentale emporgerückt. Dies ist Stil.

Eine andere Stelle habe ich früher zum Teil schon citiert:

„Also gingen die zwei entgegen der sinkenden Sonne,
Die in Wolken sich tief, gewitterdrohend, verhüllte,
Aus dem Schleier, bald hier, bald dort, mit glühenden Blicken
Strahlend über das Feld die ahnungsvolle Beleuchtung.
Möge das drohende Wetter, so sagte Hermann, nicht etwa
Schloßen uns bringen und heftigen Guß! denn schön ist die Ernte.
Und sie freuten sich beide des hohen, wankenden Kornes,
Das die Durchschreitenden fast, die hohen Gestalten, erreichte."

Zuerst, mehr malerisch, das herrliche Bild der Abendsonne. Nun das denkbar schlichteste Gespräch. Hermann ist um seine Aecker besorgt. Das stattliche Getreide hat schier das Maß der „hohen Gestalten", und mit dem einfachen Prädikat „hohen" ist bewirkt, daß wir den Eindruck von durchaus großartigen Erscheinungen haben. Da waltet Stil.

Und so auch in jener Scene, wo das Mädchen ausgleitet und Hermann sie festhält, aber sich bändigt, daß er ja keine Liebkosung versucht. Es ist eine Scene, als wäre sie von einem Bildhauer so hingestellt.

Dann Wallensteins Lager. Das ist ein Lustspiel, ein Soldatengenrebild und doch mehr als das, weil es historische Größe hat. Da geht Wallenstein selbst wie ein Geist mitten durch die Soldaten hindurch. Und doch ist keine Figur irgendwie unwahr idealisiert. Alle sind grundnaiv in ihrer Roheit; und die Naivität macht sie oft komisch, so daß wir das Kriegerische dabei auch wieder vergessen. Aber eine Figur hat sich Schiller vorbehalten, sie aus dem Kreis der übrigen, die mehr dem

Genre angehören, ins Heldenhafte aufzurichten. Es ist der erste Küraſſier mit ſeinem eiſernen Wams. Nur ein ſchlichter Reitersmann, aber Schiller leiht ihm ein höheres Gefühl mit den ſchönſten Worten, die er je gedichtet hat, ſo daß er hinaufwächſt in die Sphäre der Tragödie. Ihn beſeelt nicht nur das hebende Pathos der Ehre und der kriegeriſchen Freiheit, er wird tragiſch, er fühlt das Los des Soldaten als ein düſteres Verhängnis. Auf Bürgerglück muß er verzichten; ihm bleibt nur die Ehre. Der ganze Mann hat etwas Getragenes, Großes im Sinne des hohen Stils, der, wo er wirkt, die Form, als Form, ins Erhabene führt.

Nun aber kommt ein anderer Zuſammenhang noch beſonders in Betracht. Denn Stil iſt ideale Großheit der Auffaſſung in *techniſcher Gewöhnung*. Der ganze, echte, ſtilgroße Künſtler bleibt als ſolcher frei von der Willkür, die Beſtimmungen ſeiner Kunſt zu überſpringen. Wie er den Gegenſtand in ſeinen Grundzügen erfaßt, ſo bearbeitet er ihn nach dem Weſen ſeiner Kunſt. Jede Kunſt hat ihre beſtimmten Geſetze, die ſich ſchon aus ihrem *Material* ergeben; ſie kann dieſem nichts abzwingen, was nicht in ihm liegt; und wer ſich daran nicht hält, der wird ſtillos.

Am meiſten Beſtimmtheit, habe ich geſagt, verlangt die Architektur. Stilwidrig nun verfährt der Baukünſtler, auch inſofern, als er mit dem Stein glaubt ſpielen zu können wie mit einer weichen Materie. Er ſoll ein ruhiges, ſtatiſches Bild geben, Laſt und Stützkraft in ihrem Ausdruck wie in ihrer thatſächlichen Wirkung vollſtändig ausgleichen, ſo daß man darüber den Druck der Laſt vergißt.

Die Plaſtik hat noch etwas Verwandtes mit der Architektur und verlangt vor allem klare Form; ſie kann nichts Dünnes, nichts Zerfloſſenes, nichts klein Zerſchnittenes, nichts ordnungsloſ Gehäuftes leiden. Das ergibt ſich ſchon aus dem feſten Material, worauf dieſe Kunſt ruht. Ein guter Meiſter wird dem Stein oder Erz nichts abnötigen, was ihm nicht entſpricht.

Und ſo hat auch die Malerei in ihrer Technik und Darſtellungsform ihre vorgeſchriebenen Grundſätze und Grenzen.

Sie gerät leicht in die Meinung, sie könne darstellen, was dem Dichter zukommt, und soll sich davor hüten.

Der Musiker ist gebunden an die Regeln der Harmonie, sowie an die typischen Charaktere der menschlichen Stimme und der Instrumentation.

Und der Dichter? Er soll nicht malen und nicht musizieren. Er soll aber auch die bestimmten Stilgesetze der großen drei Zweige seiner Kunst nicht willkürlich vermischen. —

Damit sind wir nun aber weiter gelangt. Wir gebrauchen das Wort Stil auch im unpersönlichen Sinne, wobei wir darunter die genannten Gesetze selbst, oder die aus den Bedingungen der gegebenen Kunst vorgeschriebene Art ihrer Behandlung verstehen. Diese Bedingungen sind nicht einfach materieller und äußerlich praktischer Art, ich bezeichne sie daher mit dem kombinierten Prädikate technisch-geistig; denn die Beschränkung, die dem Künstler das Material aufzwingt, wird bei ihm auch zu einer frei geistigen Auffassungsart. Doch dies erklärt sich ganz nur im Zusammenhang der einzelnen Künste.

Hier ist vorderhand nur festzustellen, daß wir im unpersönlichen Sinne reden von architektonischem, malerischem, plastischem, poetischem Stil. Das teilt sich dann wieder. Wir unterscheiden: lyrischen, epischen, dramatischen Stil, Opernstil, Kirchenstil, in der Malerei Genrestil, historischen, landschaftlichen Stil.

Wie interessant das ist, werden Sie jetzt sehen, wenn Sie in diesem Zusammenhang das Verbum stilisieren erwägen. Was heißt das? Die Formen einer Kunst, die durch ihre ganzen Grundlagen und Bedingungen zu strengeren Formen angehalten ist, übertragen auf eine Kunst, die sich eigentlich eine losere Behandlung erlauben könnte. Es ist leicht, das klar zu machen. Zum Beispiel Blumen stilisieren heißt: auf Blumen in einer Malerei, Stickerei oder anderem die Gesetze der Architektur übertragen. Darüber ist man jetzt einig; seit man über das Kunstgewerbe gründlicher nachgedacht hat, werden unstilisierte Blumen auf Tapeten, Teppichen, Möbeln u. dergl. von allen Kennern verworfen. Natürliche Blumen erscheinen in frei spielenden Formen; ihre Stengel sind nicht streng symmetrisch

gebildet; ihre Gruppen lassen sich nicht ohne Zwang unter ein streng geometrisches Gesetz bringen. Nun aber, wenn wir architektonische Flächen mit Blumen schmücken, Wände, Tapeten, Bodenteppiche, so hat dies die Folge, daß hier, auf diesen geometrisch bestimmten Flächen, der Charakter der Natürlichkeit zu vermeiden ist; die Gestalt der Blume erfährt hier eine Reduktion, sie muß sich geometrischen Symmetrien einfügen; sie wird mathematisiert. Das können Sie sich auch an stilisierten Tieren klar machen, z. B. am Wappen des Doppeladlers, dessen Flügel in geometrische Parallelen gebracht werden, oder an heraldischen Löwen, Hirschen. Solche Wappentiere unterscheiden sich beträchtlich von den natürlichen. Ihre Formen sind ganz anders; ihr Haar wird z. B. strenger gruppiert, als wir es haben wollten, wenn es gälte, Tiere für sich darzustellen. Der Schwanz des Löwen wird vollkommen regelrecht der S-form geschwungen; das ist an seinem Ort ganz recht; dazu hat die Kunst ihre Erlaubnis und ihren Boden.

Man kann aber auch am falschen Ort stilisieren. Ein Maler z. B. kann durch die Auffassungsweise der Zeit, in der er lebt, oder durch seine sonderliche Stilrichtung dahin gelangen, daß er die Faltengebung ins klassisch Edle hineinführt, auch wo er Gewänder zu geben hat, die nicht in so schönen Bahnen fallen und sich legen, wie das ungenähte antike Kostüm. Bei unseren genähten Kleidern machen sich die Falten nicht so frei, accompagnieren nicht so schwungvoll die Körperformen; da entstehen brüchigere Falten. Kommt nun ein Maler und stilisiert sie im Sinne der antiken Plastik, so mag sich das durch den Gegenstand und den Stilcharakter des übrigen rechtfertigen, aber meistens dünkt uns dabei, es sei hier zu formal schön gegen die Wahrheit vorgegangen, und hätten wir es lieber, wenn die Falten zwangloser, natürlicher dargestellt wären.

So verhält sich's auch in der Poesie. Ein Dichter kann die Art von Adel, wie er den Alten eigen war, in sein Werk hineinzulegen suchen. Das kann gut sein, ein andermal jedoch bedenklich. Schiller z. B. hat seine Jungfrau von Orleans mit so viel Schönheit ausgestattet, als er nur beibringen konnte;

sie erscheint etwas überschmückt. Unter anderem kommt ihm der Gedanke: wie wär's, wenn ich ein Motiv aus Homer einführte, etwas in der Art jener furchtbaren Scene, wo Achill schonungslos den Jüngling Lykaon niederstößt? Und er hat sie nachgedichtet in der 7. Scene des zweiten Aktes. Hier ist die Jungfrau ins Antike hineinstilisiert. Prächtig, schön und edel. Aber das geht nicht in solchem Zusammenhang. Dieser ist mittelalterlich, mystisch, ein Heiligenbild und verlangt eine andere Art von Stil; der antike will da nicht hinein.

Unsere moderne Malerei. Seitdem wir das Eckige, Harte, Trockene unserer Alten überwunden und die Antike, sowie die italienische Renaissance studiert haben, wissen wir, wie eine schöne, edel bewegte Menschengestalt darzustellen ist. Nun zeichnet z. B. ein Maler einen gepanzerten Ritter zu Pferde mit einem Bein, wie es etwa ein eleganter Ballettänzer hat; seinen Ringelpanzer behandelt er wie ein Tricot. Jetzt nehmen Sie dagegen Albrecht Dürers Kupferstich: Ritter, Tod und Teufel. Sehen Sie einmal hin! Wie fürchterlich steif und eckig der Ritter zu Pferde sitzt! Aber er ist mir tausendmal lieber als der glatte, schöne Schuppenpanzerheld unserer klassizistischen Romantik. Die Muskeln bildeten sich nicht zu so schönen Wellen, und man bewegte sich nicht so griechisch, als man „den Eisen" trug. Da lobe ich mir die Naturtreue vor einer Schönmalerei, welche die Wahrheit verletzt und ganz trügerisch stilisiert.

Dies führt nun auf die zwei großen Gegensätze, die, immer von neuem sich spaltend und relativ wieder versöhnend, die ganze Geschichte der Kunst durchziehen. Ich meine den fundamentalen Hauptunterschied der idealistischen und der realistischen Stilrichtung [1]).

Ich habe dieses wichtige Thema seinerzeit nicht ausführlich genug behandeln können. Es gehört eigentlich in die Lehre von der Phantasie, denn der letzte Grund, warum dieser Gegensatz in der Kunstgeschichte immer wieder auftritt, der liegt im

[1]) Vgl. oben S. 27, 105 ff., 216, 217.

Unterschied der Begabungsqualität, das heißt der Auffassungsart. Dann kommen freilich historische Bedingungen dazu und bewirken, daß die eine Auffassung bei diesem, die andere bei jenem Volk zur Herrschaft gelangt. Die Begriffe Realismus und Naturalismus werden häufig verwechselt. Ueber diese Konfusion sollte man endlich hinauskommen. Naturalistisch heißen wir eine ins einzelne gehende Naturnachahmung an einer Stelle, wo sie nicht gefordert, nicht gut ist. Ein Porträtmaler kann z. B. den Pelz am Kleide der abzubildenden Person mit so peinlicher Genauigkeit vornehmen, daß er dadurch das Interesse des Betrachtens vom Antlitz abzieht. Und eben dies ist naturalistisch: hier jetzt so nah auf die Natur einzugehen, während man es hier jetzt nicht will und nicht braucht. Sehen Sie einen interessanten Menschenkopf, so haben Sie in diesem Augenblick nicht Zeit, auch eigens auf das Beiwerk zu merken. Der Pelz ist mir eingefallen über einem Wort des Malers M. Schwind. Der hat ja überhaupt so manchen guten Witz gemacht. Es war einst in München ein solches Bildnis ausgestellt. Der Kopf erschien nicht eben ausgezeichnet, aber der Pelz. Und Schwind sagte dazu: „ja, wenn ich ein Schab wär, würd' ich's mir schon gefallen lassen!"

Das Wort realistisch brauchen wir in einem Sinn, daß sein Gegensatz keineswegs ausgeschlossen ist. Realistisch verfahren heißt kühn, voll und stark hineingreifen in die Bestimmtheiten, welche jedes individuelle Gebilde hat, auch die Sitten und Kostüme der Menschen schildern, so wie sie nun einmal sind, und dabei ohne Scheu Mißformen, Dissonanzen aufnehmen, dennoch aber dafür sorgen, daß ein harmonischer Gesamtausdruck entsteht. Der Realist gibt also Schönes auf einem Umweg, aber er gibt es, und Shakespeare ist so gut ideal wie Sophokles, nur eben indirekt ideal.

Indirekt ideal nenne ich ein Kunstwerk, das uns durch Unschönheiten zuerst einen Stoß gibt, worauf wir dann aber, näher verweilend, finden, daß die Harmonie an anderen Stellen bis zum vollen Wohlgefallen hergestellt wird und uns hier vielleicht noch mehr befriedigt, als wo sie unbedingt erscheint.

Ich habe schon an Claude Lorrain und Jakob Ruisdael erinnert [1]). Der berühmte Lothringer malt Götterlandschaften, Gefilde einer Natur, wie sie glücklichen, zeitlosen Menschen entsprechen soll. In diese Luft, unter diesen Himmel, auf diesen Boden gehören nur höhere Wesen; da blüht ein seliges Leben. Betrachten Sie dagegen z. B. Jakob Ruisdaels „Judenkirchhof" in Dresden. Da haben Sie zunächst lauter Unerwünschtes und Unförmliches, knorrige, zerfetzte Bäume, aufgewühltes Erdreich, düstere, wildjagende Wolken. Dann aber kommt es, dann ruhen Sie aus in der Beleuchtung, in der Schönheit, die mit ihr aus dem Ganzen atmet. Und Sie erkennen: diese zusammenfassende, aufweichende, lösende Beleuchtung hätte diese Kraft nicht, wenn sie nicht zeigte: ich kann auch so harte, eckige Formen überziehen mit dem Zauber der Harmonie.

In den Niederlanden war die Kunst seit 1530 ganz in der Nachahmung der großen Cinquecentisten Italiens befangen. Dagegen opponiert nun Rubens, obgleich auch in seiner Kunst ein großes Maß von positivem Einfluß der Italiener waltet. Wie ein Gegenstoß stärkster Art erscheint sein bethlehemitischer Kindermord in München, wenn man es mit Raphaels Bild derselben Scene vergleicht. Bei diesem bleibt alles edel und in einem gewissen Sinne nobel maßvoll. Rubens dagegen erschöpft vollauf die furchtbare Wildheit dieses Vorgangs. Mancher mag da mit unmittelbarster Abwendung seines Gefühles sagen: das geht zu weit in das Häßliche hinein. Aber es ist eigentümlich hiemit: das Gefühl des Laien liebt sich die Bequemlichkeit und versagt gar leicht. Der wahre Kenner dagegen rühmt von diesem Gemälde mit Recht, es sei eines der größten Kunstwerke der Welt und zwar vor allem durch den darin entwickelten Gehalt von Kraft und Feuer. Der „Realist" muß namentlich diese Potenz einsetzen und deshalb roher, kräftiger zeichnen als der „Idealist".

Noch schroffer, noch cynischer ist Rembrandts Opposition gegen die Idealisten, gegen ihr leer schönes, akademisch ge-

---

[1]) S. 27.

wordenes Wesen. Man versteht seinen Ganymed in Dresden erst ganz, wenn man das Polemische darin mit in Anschlag bringt. Er dachte dabei: ich will euch zeigen, wie es da hergeht, wenn ein Hirtenknabe von einem Adler geraubt wird; der lächelt nicht so süß, wie Correggio es euch weismacht; der heult und pißt vor Angst.

Es ist das zauberhafte Halbdunkel, wodurch wir mit den oft sehr rohen Gestalten Rembrandts versöhnt werden. Manchmal macht er es zu dick mit seinen Realformen; er scheint eine subjektive Vorliebe für gewisse Häßlichkeiten, z. B. für fett faltige Weichteile zu haben. Aber wer würde deshalb einen Rembrandt verkennen? Er ist in seiner Art ebenso stilvoll wie Raphael in seiner anderen.

Und wer würde nicht vor seinen Werken erfahren, daß auch der sogenannte Realismus, von dem man es nicht wie vom Idealismus zu erwarten geneigt wäre, Stil im Sinne der Großheit hat, im emphatisch genommenen Sinne des Worts?

Und so verhält es sich auch in der Poesie. Zum Beispiel: Shakespeare und Sophokles sind nach ihrer Stilrichtung total verschieden, aber wer wird bezweifeln, daß Shakespeare stilgroß ist bei all seiner Lebensfülle und trotz gewissen Flecken, die wir nicht loben. Oder hat etwa sein Macbeth keinen Stil? Zum Beispiel in der Komposition? Verfolgen Sie die ganz klaren Tempi, die Stationen seines Aufsteigens zur Höhe und der Fallgeschwindigkeit seines Untergangs! Sehen Sie, wie bedeutend die Glieder dieses Schicksalgebäudes unterschieden und verbunden sind! Sehen Sie, mit welcher Gewalt die innere Natur des Bösen auch in seiner Selbstzerstörung gezeichnet ist, mit welcher Weglassung alles Zufälligen und Kleinlichen! Und so hat auch Hamlet und haben alle großen Tragödien Shakespeares Stil, obgleich er dabei auch dem Geschmacke seiner Zeit mit barocken Vergleichungen und falscher Art von Dialektik den Tribut zahlt.

Denken Sie auch an seinen Richard III. Wie wild und roh geht es da her! Wie schimpft man einander herum selbst in den königlichen Kreisen! Die Witwe Eduards droht Richard III.

anzuspucken und spuckt auch wirklich. Nun kommt Grausen und Grausen, Mord und Mord. Und da sagt man: „nein, dies ist zu graß!“ Ganz wohl, aber besinne dich, was du erkaufst dafür, daß du dieses Grasse erträgst! Dafür erkaufst du ein Bild vom inneren Wesen des Bösen und von der Majestät der Weltordnung, die dieses Böse zermalmt, ein Bild, das wir nicht hätten, wenn du zu weich gewesen wärst, jene Greuel zu ertragen. Die großen Künstler bieten uns keine süßen Liköre. Da heißt es, tüchtige Nerven haben.

Ganz anders erscheinen uns wohl die Griechen. So Grasses geschieht bei Sophokles und Aeschylos nicht, obwohl sie genug des Furchtbaren bringen. Einen Mord z. B. lassen sie nicht auf der Bühne geschehen. Wir hören wohl im Agamemnon und Orestes das schaurige Stöhnen der Ermordeten von weitem, aber im Vordergrund herrscht reine, volle Harmonie.

Ein Realist dagegen wie Shakespeare wagt Dissonanzen und löst sie. Und wer die Lösung nicht findet, der klagt über Dissonanzen. Er erkennt nicht, daß die Idealwirkung auf einem Umwege doch gewonnen wird.

Die Kunstlehre hat diesen Gegensatz noch weiter zu verfolgen. Hier muß das Gesagte genügen. Es handelt sich noch um etwas anderes. Wir gebrauchen ja das Wort Stil auch in *historischem* Sinn; und es ist sehr nötig, dies zu fixieren. Man muß die verschiedenen Bedeutungen dieses poetischen Begriffs überhaupt wohl auseinander halten, und dann wiederum zusehen, wie sie sich verbinden.

Ein guter Meister wirkt mit dem ihm eigenen Zuge der Auffassung und Behandlung in einer Stadt und beherrscht schließlich ihre gesamte Kunst.

Ein anderer hat andernorts denselben Erfolg, und so bilden sich Lokalschulen: die athenische, argivische, florentinische, venezianische, nürnbergische, augsburgische Schule.

Die Gesellen der Meister wandern aber auch hinaus und tragen ihren Einfluß weiter über ganze Provinzen hin. Und so entstand die dorische und die ionische, die toskanische, venezianische und die fränkische, schwäbische Schule.

Eine Kunstweise verbreitet sich endlich über eine ganze Nation, so daß man sagen kann, den Werken ihrer Maler, Bildhauer, Dichter sei ein besonderer Stempel gemeinsam, der sich bei anderen Völkern nicht findet. Daher spricht man von ägyptischer, griechischer, italienischer, deutscher Kunst oder Schule.

Aber das geht endlich noch weiter. Alle kunstausübenden Kulturvölker haben in bestimmten Zeitaltern ihre bestimmten Stimmungen, die namentlich mit ihrer Religion zusammenhängen, daher auch ihre bestimmten Neigungen zu gewissen Formcharakteren; und so nennen wir Stil auch das einer ganzen Epoche eigene Kunstgepräge. Der Begriff breitet sich aus auf die Gesamtheit einer Periode; daher die Bezeichnungen: orientalischer, klassischer, mittelalterlicher, romantischer, moderner Stil. Die Weltalter der Phantasie sind zugleich Weltalter der Kunst und des Kunststils. Auch die Phantasie hat ja ihre Geschichte, und wir haben schon gesehen: sie schwebt nicht in der Luft, sie wurzelt im umgebenden historischen Boden, in den Zuständen der Gesellschaft, saugt daraus ihren Saft, bekommt dadurch ihre bestimmte Färbung und bewirkt so in der Kunst eine besondere Art des Formgefühls[1]).

Aber weil jede dieser Schulen, jede dieser allgemeinen Kunstepochen ihren besonderen Grundzug hat, reden wir von ihrem Stil; und Stil bedeutet hier das Gepräge der Formgebung einer Schule oder einer ganzen Periode. Damit ändert das Wort wieder seine Bedeutung. Soeben verstanden wir unter Stil noch etwas Großartiges, Wuchtiges, Charaktervolles, und es scheint, daß wir von diesem emphatischen Sinne des Wortes nun wieder ganz abstrahieren müssen. Allein es ist zu beachten: Was historisch herrscht, hat immer ein gewisses Kaliber. Was die Kraft hat, sich zu verbreiten, liegt immer oberhalb der Willkür des einzelnen. Und selbst eine verkehrte Kunstweise, wenn sie wahrhaft gültig geworden, bekommt etwas Wuchtigeres, eben weil sie historisch begründet ist. Es darf Sie daher nicht verwirren, wenn wir sogar dasjenige Stil nennen, was wir

[1]) Vgl. oben S. 11, 217, 218.

ſonſt, wo wir von hiſtoriſchen Bedingungen abſehen, im Gegenteil bloß Manier und zwar äußerſte Manierthheit nennen. Wir denken dabei: dieſes iſt hiſtoriſch ſo gekommen, man darf es am Ende keinem einzelnen als Schuld aufbürden. Und ſofern auch das Falſche eine hiſtoriſche Macht hat, kann man es immerhin Stil nennen.

Zum Beiſpiel die altdeutſchen Meiſter mit ihrer hageren, eckigen Weiſe, ſie haben doch Stil, denn was unſchön daran iſt, begreifen wir hiſtoriſch, und die innere Größe, die in dem tief ernſten, keuſchen Ausdruck ihrer Werke liegt, verdient den Namen Stil. Albrecht Dürer können wir ſo ganz wohl ſtilvoll nennen.

Dann nehmen Sie die bauſchige Wildheit des 17. und das Getändel des 18. Jahrhunderts! Auch die ausſchweifendſten Gebilde dieſer Periode können wir nicht kurzweg als Verirrungen ſubjektiver Willkür verwerfen; wir fühlen: ſie folgen einem ſtarken hiſtoriſchen Zuge, und ſie gewinnen ſo eine gewiſſe Wucht für uns. Der Strom der Kulturgeſchichte hat immer eine gewiſſe Kraft der Nötigung. Daher ſagen wir, wenn wir es ſo nehmen, nicht Manier, ſondern Stil.

Bernini verhöhnte die Geſetze der Skulptur. Seine unruhigen, zerflatterten Formen, nach dem beurteilt, was der wahre Geiſt der Bildhauerkunſt vorſchreibt, erſcheinen ſo ſtillos als möglich. Denken Sie aber, daß und wie das geſchichtlich wurde, ſo gebrauchen Sie dafür doch das Wort Stil.

Die barocke Baukunſt hat angefangen, mit den Steinen zu ſpielen und ſie tanzen zu machen, aber wie geſagt: Genie iſt doch dabei, kühner Wurf [1]); und jene Zeit wollte es einmal ſo. Was hiſtoriſch gekommen iſt, das darf man am Ende keinem einzelnen aufbürden; und ſofern auch die Verirrung eine hiſtoriſche Macht hat, kann man ihr Weſen immer Stil nennen. Wenn man aber von den hiſtoriſchen Bedingungen abſieht, ſo iſt es nicht Stil, ſondern Manier.

Es gibt Entwickelungsſtadien in allen Kunſtepochen. In

[1]) Vgl. oben S. 124, 218.

der besonders normal sich auslebenden griechischen Kunst hat sie Winckelmann nachgewiesen.

Nirgends hat die Kunst mit der Dichtung eine so klar organische Entwickelung durchgemacht wie im alten Hellas. Bei allen späteren Völkern erscheinen die Wege des Fortschrittes viel verwickelter, weil sie viel mehr in Kontakt miteinander stehen, weil jedes sich abfinden muß mit dem vom Altertum Gelernten und zugleich mit neuen Einflüssen von außen her.

„Die Natur der Antike ist Einfalt, hohe Stille," dies ist ein Wort Winckelmanns. Er hat tief in ihr Wesen geblickt. Und er hat uns in ihre Geschichte eingeführt, hat uns gezeigt, wie sie vom strengen Stil zum hohen, vom hohen zum anmutigen und rührenden, zum prachtvollen und luxuriösen, zum profan Realistischen weiter gegangen und schließlich versunken ist.

In ihrem ersten Entwickelungsstadium erscheint die griechische Kunst noch schwer, hart, gebunden und, wo sie ein Bild gibt, zugleich streng sächlich. Da erbaut sie die ungeheuer massigen Tempel altdorischer Art. Da haben ihre Gestalten noch etwas regelhaft Formuliertes; die freie Leichtigkeit der Bewegung gelingt ihr noch nicht. An der Grenze dieser Periode stehen die Skulpturen der beiden Giebelfelder des Tempels auf Aegina. Wohl uns, daß wir diesen Schatz in einer deutschen Stadt, in München haben! Er gehört zum Schönsten, was es aus dem Altertum gibt. Betrachten Sie nun diese Figuren, von denen leider nicht alle erhalten sind, so unterscheiden sich freilich wiederum zwei Stile. Athene, die Griechen schützend, ist noch eine Arbeit des ganz strengen, gebundenen, namentlich religiös gebundenen Stils und wahrscheinlich Nachahmung einer älteren Athenestatue (die vorher an derselben Stelle gestanden haben mag). Ihre Haltung starr. Die Falten ihres Gewandes liegen wie gebügelt nebeneinander. Und dann ihr Gesicht. Es ist ganz typisch und ohne Miene. Aber an den trojanischen und griechischen Helden werden Sie schon die naturwahre Grazie der Glieder bewundern, die Knospe der Blüte, die dann später zur Entfaltung kommt. Man muß sagen: in der Glyptothek zu München, da kann man vor einem einzigen Bein eines solchen

Griechen mit einer wahren Kunstandacht stehen; so merkwürdig gefühlt und frei sind schon die Formen behandelt. Die Köpfe dagegen sehen einander durchweg noch gleich, haben noch alle dasselbe allgemeine, maskenhafte Gepräge. Die mittelalterliche Kunst hat viel früher gewußt, wie man von einem Menschenkopf eine lebensvolle Vorstellung gibt, aber die Beine ganz lange sehr dürftig gebildet. Fra Giovanni da Fiesole — wie seelenvoll sind seine Gesichter, und wie dürftig seine Gestalten!

Auf den strengen folgt, wie Winckelmann zeigt, der hohe Stil. Das ist nun der des Phidias. Den kennen wir ja, seit die herrlichen Figuren vom Parthenon gefunden sind. Die Kunst ist frei geworden; sie hat ihre Mittel in der Hand, beherrscht ihr Material und versenkt sich voll in ihren erhabenen Gegenstand: das Götter- und Heldenideal. Sie verherrlicht auch weibliche Anmut, aber „die hohe Grazie, eine Gespielin der Götter" (Winckelmann) steigt nicht herab zum gefälligen Liebreiz. So gesinnt war Phidias und Polyklet, von dessen erhabener Hera in Argos man in einer Marmorbüste des Museums von Neapel ein Nachbild sieht. In der Poesie ist ihr ähnlicher Zeitgenosse Aeschylos, der große, gewaltige, im höchsten Grad majestätisch stilvolle Tragöde. Es ist zugleich die Zeit der zu edlerem Maß gereiften dorischen Architektonik.

Dann folgt, drittens, der anmutige Stil, der sich bei aller Großheit doch schon zu mehr Milde, menschlich faßbarer Lieblichkeit wendet. Die Bildner verlegen sich nun besonders auf das Aphroditenideal. So entsteht die Venus von Knidos, von der uns Nachbildungen eine ungefähre Vorstellung geben. Sie ist als aus dem Bade steigend aufgefaßt. — Zudem geht es tiefer hinein in den Ausdruck des subjektiven Lebens und seiner Erschütterungen; und wie die Skulptur sich nun auf das Dramatische wirft, zeigen die Niobiden. Es ist die Zeit von Skopas und Praxiteles. Auch die schwärmende Lust, die ekstatische Raserei, wird geschildert und selbst das Komische, soweit es der Plastik möglich ist. Man liebt den dionysischen Mythenkreis, die Faunen und Satyre, das wilde, ausgelassene Gefolge des Bacchus. So manche wunderbar schöne Statue, namentlich der

kapitolinische Faun, zeugt (wenn auch leider nicht mit originalem Stempel) von diesem Zuge.

In der Architektur herrscht der ionische Stil mit seinen weicheren Formen. Und die Dichter dieser Stilperiode sind Sophokles, Euripides, Aristophanes. Sophokles nicht mehr so steil und rauh wie Aeschylos, schon zu stillerer Schönheit hingewendet, aber doch noch wahrhaft groß. Euripides schon nicht mehr im Mittelpunkt der hohen griechischen Welt, doch genial. Er zweifelt an der Wahrheit der Göttersage — ein höchst bezeichnender Zug für das erwachende subjektive Leben. Dann Aristophanes, dieser wilde, dieser „ungezogene Liebling der Grazien" (wie Goethe ihn nennt), der das sinkende Athen so unbarmherzig verspottet, unter dessen Spott aber die tiefe Sehnsucht nach der einfachen Sitte des alten Griechenlandes, das Heimweh nach der Zeit der Marathonkämpfer durchblickt.

Das wäre, äußerst mangelhaft angedeutet, die dritte Epoche. Und diese geht nun in leisen Uebergängen fort zu einer wachsenden Auflösung des strengen Adels antiker Kunst. Dabei ist aber sehr zu beachten, wie ihre Kunst gegenüber den späteren Wandlungen immer noch großartig erscheint. Sie wirft sich nunmehr auf das Individuelle ein, nimmt mehr Stoff aus der Wirklichkeit auf. Das ist an sich gut und wäre als Uebergang zu einem neuen Stil zu würdigen, aber an diesem neuen stirbt der alte, herrschende. Das echte, antike Griechenland wird dadurch erschüttert und in seinem Wesen aufgelöst, daß es Alexander der Große erobert. Wohl schafft Lysippos noch Herrliches. Aber es tritt nun sacht etwas heraus, was wir fast noch zu stark bezeichnen, wenn wir sagen: etwas wie ein theatralischer Zug, ein Zeigen der Kunst, ein Zeigen des Könnens. Eine leise Spur davon liegt auch im Laokoon, aber man muß es sehr schonend ausdrücken.

Dann geht es hinein in immer üppigere Pracht. Schon in der dritten Periode war zum ionischen das korinthische Kapitäl gekommen, das die prunkliebenden Römer als das reichste vorziehen. Zur Freude an Pomp und Schwulst gesellt sich die Neigung zum Kolossalen. Dabei wird die Naturnachahmung

immer mehr zum Gewöhnlichen gelenkt, immer mehr ins Feine und Kleine getrieben. Aber wie lange die griechiſche Kunſt geblüht hat und zwar noch in Perioden, wo es ſchon abwärts ging, das zeigen die Schulen von Rhodus und Pergamon. Von der pergameniſchen haben wir den ſterbenden Fechter. Das iſt ein Gallier. Und gleichfalls dem Sieg der Gallier, die auch Delphi bedrohten, gilt der Apoll von Belvedere. Er hat nicht den Bogen in der Hand gehalten, ſondern die Aegis, in deren Anblick (wie die Sage erzählt) die Feinde verſteinerten vor Entſetzen. — —

Es wäre dann alles noch weit mehr zu entwickeln. Namentlich verzichte ich ungern, die Parallelen in der neueren Kunſtgeſchichte zu zeigen.

§ 4.

Die Kunſt muß ſich in Künſte teilen. Die inneren Gründe dieſer Teilung führen zu einer Dreigliederung als der ſachgemäßeſten Anordnung:

1. Bildende Kunſt. Material im Sinn körperlichen Stoffes. Raum. Geſichtsſinn.

2. Muſik. Von körperlichem Stoff ausgehender Ton. Zeit. Gehörſinn.

3. Dichtkunſt. Die Sprache bloßes Vehikel, nicht mehr Material. Inneres Bild, alſo Geſamtheit der Sinne. Zeitform, doch in ihr räumliche innere Anſchauung.

Die erſte Gattung iſt objektiv und beruht weſentlich auf der Phantaſie als Anſchauung; die zweite ſubjektiv, Kunſt der fühlenden Phantaſie; die dritte vereinigt objektiv und ſubjektiv. Kunſt der Phantaſie im engſten Sinne des Worts als vergeiſtigender Bildkraft.

Die bildende Kunſt erweitert ſich vermöge eines radikalen Unterſchieds in den Auffaſſungsarten des Geſichtsſinns zu einer Gruppe von drei Künſten: Baukunſt, Skulptur, Malerei. Alle Künſte ſind aber nur Formen einer

Kunst, daher lebendiges Verhältnis derselben untereinander, daher Anlehnungen, gegenseitiges Leihen von Stoffen und organische Verbindungen.

Soll der Künstler sein inneres Bild in die Außenwelt versetzen, so braucht er ein bestimmtes Material. Dieses aber beschränkt ihn, und er kann damit nur *eine* Seite der Erscheinungswelt aufnehmen, die andere nicht. Diese notwendige Isolierung ist der nächste Grund der Teilung der Kunst in Künste. Jede Kunst hat ihren eigentümlichen Reichtum, aber eben darin liegt auch ihre eigentümliche Armut. Jede läßt uns etwas vermissen. Eine andere tritt an diese leere Stelle, ergänzt den Mangel durch ihr Vermögen; aber auch was wir durch sie gewinnen, ist erkauft mit einem Verlust an jener Schönheit, die hier durch die Isolierung auf diese Schönheit ausgeschlossen ist. So wird man weiter und weiter getrieben. So ergänzen sich die Künste gegenseitig.

Wollen Sie sich das Nähere vorstellen!

Wenn nur die Architektur wäre, diese großartige, herrliche Kunst, wie arm blieben doch ihre Räume! Sie wären nicht geschmückt mit Bildwerk, sie würden nicht von Farben strahlen, nicht von Melodien klingen.

Dann die Skulptur. Sie gibt die feste, greifliche Form der Körper, muß dagegen auf die Farbe verzichten. Zwar ihre älteren Werke sind großenteils polychrom; und es macht uns namentlich die unleugbare Thatsache zu schaffen, daß die Griechen ihre Statuen bemalt haben. Aber wenn sich das auch tausendmal erweisen läßt, so ist es doch nichts. Der Satz bleibt in Kraft: die Skulptur *isoliert* sich auf die Schönheit der Form und kann alles, was in der Form Schönes liegt, nur dadurch erschöpfen, daß sie der Farbe entsagt[1]). Sie will kein Werk schaffen, das uns wie eine Wachsfigur den Schein des Lebens vortäuscht[2]). Das geht nicht, ein für allemal nicht. Die Griechen — nun ja, die nahmen das anders, allein sie verfuhren dabei doch wohl recht

---

1) Vgl. oben S. 21, 202.
2) Vgl. oben S. 249, 259.

behutsam und gaben dem Fleisch doch sicher nur einen Ton. Bemalen Sie dagegen eine Statue ganz und gar lebensgetreu, so fallen reflektierende Farbenlichter in die Schatten, verwischen die Feinheit der Formen und stören den vollen Eindruck. — Aber ich will jetzt nicht weiter hierauf eingehen.

Die Malerei greift zur Farbe und gibt uns mit ihr einen Schein auf der Fläche. Die volle, runde Form darzustellen, ist nicht ihre Sache. Ihr Zweck ist erreicht mit einem Opfer.

Jedoch beide miteinander, Skulptur und Malerei, obwohl Leben nachahmend, können keine Bewegung geben. Das heißt: beide geben zwar Gestalten, die bewegt erscheinen; wir sehen aber nur einen Moment ihrer Bewegung. Dieser Moment ist im Bilde festgehalten, in einem Bilde, das an sich keinen Wandel hat. Das Ganze, der Fortgang der Bewegung bleibt ausgeschlossen, muß sich in der Vorstellung des Betrachters vollziehen.

Jetzt kommt die Musik. Diese gibt wirkliche Bewegung, denn sie arbeitet mit bewegten Tönen. Sie spricht damit zu unserem Gefühl. Aber sie kann keine Gegenstände darstellen, ein für allemal nicht. Wenn sie das doch thut, so kann sie es nur, indem sie sich mit der Schauspielkunst verbindet, also in der Oper. Die Musik kann nicht malen; und meint sie zu malen, so ist es nichts; sie malt nicht die Gegenstände, sondern bloß die Empfindungen, die man dabei haben kann. Da sagt z. B. einer: „ich stelle durch diese Komposition die Wüste dar," aber, wenn wir es nicht wüßten, so würden wir nichts hören als Gruppen und Folgen von Tönen, die uns ungefähr den Eindruck des Oeden machen, und daß man sich dabei eine Wüste vorstellen müßte, ist unrichtig.

Unter Verzicht auf die anschauliche Welt hat also die Musik den bewegten Ton gewonnen. Und mit ihm den Ausdruck der inneren Gefühlsbewegungen. Diese sind hier aber gegenstandslos.

So einseitig, so sehr durch das Material bestimmt ist jede dieser Künste. Allein desto stärker wird der Mensch auch den Drang fühlen, sich vom Material zu befreien, die im Materiale

liegende Beschränkung aufzuheben und eine Kunstform zu finden, die ein Material im strengen Sinn des Worts nicht hat, aber gerade dadurch fähig ist, alle Erscheinungsseiten der Welt mit ihrer Darstellung zu umfassen. Und dies führt zur Poesie.

Die Poesie gewinnt diese freie Allseitigkeit, weil sie nur an den inneren Sinn sich wendet. Damit ist freilich auch sofort wieder eingeräumt, daß sie diesen großen Vorteil mit einem großen Opfer erkauft, worauf die Lehre von dieser Kunst näher einzugehen hat.

Wie teilen wir die Künste ein? Das ist nun eine Frage, die ein höchst interessantes Verhältnis betrifft. Die Wissenschaft kann es nicht dulden, wenn man auf dem Standpunkt steht, wo man denkt: es gibt eben das und das und noch anderes mehr. Sie will ordnen und richtig ordnen. Die Dinge sollen in unserem Kopfe nicht kreuz und quer liegen, wie sie der Zufall und die Laune herumwirft. Die Wissenschaft ist nur dann pedantisch, wenn sie Zucht und Regel verlangt, wo es nicht hingehört, also in leichten Gesprächen. Mephistopheles sagt wohl:

„Dann lehret man euch manchen Tag,
Daß, was ihr sonst auf einen Schlag
Getrieben, wie Essen und Trinken frei,
Eins! Zwei! Drei! dazu nötig sei!"

Aber, wohl bemerkt, er, der Teufel sagt es, um dem Schüler die Wissenschaft zu entleiden.

Also Ordnung! Und nach welchem Prinzip? Als die natürlichste, die im Grund auch immer die leitende gewesen ist, bietet sich eine Zweiteilung der Künste in die Kategorien Raum und Zeit. Kant nennt sie die aprioriſchen Anschauungsformen.

An ihnen haben wir ja die ersten Grundlagen aller geistigen Ordnung. Um sich die Masse der sinnlichen Eindrücke als denkendes Wesen zurecht legen zu können, bringt jeder Mensch schon als Anlage mit sich zwei Rahmen, wo die Dinge hineinpassen. Der eine Rahmen ist der Raum, der andere die Zeit [1]).

Im Raum, in ihrem räumlichen Verhältnis befinden sich

[1]) Von anderen Kategorien können wir hier absehen.

die Dinge nebeneinander. Mehrere können nicht zugleich denselben Punkt einnehmen. Lessing (im Laokoon, wo er das ABC über den Grundunterschied der Künste lehrt) nennt dieses Verhältnis das koexistierende. Zeit ist das Verhältnis, wonach die Dinge sich folgen. Lessing nennt es das successive oder konsekutive Verhältnis.

In diese zwei Einteilungsfelder oder Fächer[1]) bringen Sie die Künste ganz leicht hinein. Also in das des Raums die bildenden Künste: Architektur, Skulptur und Malerei, weil ihre Werke da draußen stehen unter den Dingen, die es in der Welt gibt. In das der Zeit die Musik und die Poesie, weil sie successive verfahren, weil sie durch Folgen von Tönen und Worten Stimmungen und Vorstellungen erregen. Man sage dagegen nicht: eine Vielheit von Tönen kann sich gleichzeitig bewegen! Das Wesentliche ist hier dennoch die Fortbewegung, das konsekutive Verhältnis. Und wie die Musik, so bewegt sich die Sprache in der Zeitform. Der Dichter erzählt eine Handlung in einer Folge von Scenen, während der Bildhauer und der Maler bloß *eine* Handlung auf einem Bilde geben kann. Also kämen Musik und Poesie gemeinschaftlich in das eine Glied der Zweiteilung zu stehen.

Mit dieser Einteilung deckt sich eine andere, die früher die gewöhnlichste war und einfach darin bestand, daß man *plastische* oder *optische* Künste, die uns Formen geben für das Auge, und *tonische* oder *akustische*, auf das Gehör bezogene Künste unterschied. Zu den tonischen rechnet man dabei wieder neben der Musik die Poesie, weil ihr Darstellungsmittel die Sprache ist. Einige Aesthetiker geben nun dazu noch ein drittes Feld, auf dem sich plastische und tonische, oder also räumliche und zeitliche Künste verbinden. Diesem sprechen sie die Tanzkunst zu und die Schauspielkunst.

---

[1]) Sagen wir immerhin so! Es klingt trocken, aber solche Fachwerkeinteilung hat ihren Wert; daraus werden sich für die Kunst Gesetze ergeben, die von Tausenden vergessen und verletzt werden. Der Maler, der sie kennt, wird nicht Gegenstände malen, die nur der Poet darstellen kann. Und dieser wird nicht mit Worten geben wollen, was nur Sache des Malers ist.

Aber wir brauchen nicht mehr zu beweisen, daß diese Künste nicht mit den anderen koordiniert werden dürfen, nachdem von uns erkannt worden ist, daß die echte, eigentliche, selbständige Kunst nur in totem Material arbeitet.

Die Tanzkunst werden wir nicht unterschätzen; und es ist selbstverständlich, daß man bei Tanz in der Aesthetik nicht zu denken hat an unsere Gesellschaftstänze, wobei man Arm in Arm miteinander herumfliegt. Diese kommen hier gar nicht in Betracht, denn sie haben bloß den Wert eines Unterhaltungsspaßes, nicht einer Darstellung. Aber auch unser Ballett ist nur ein elend verkrüppelter Nachkömmling der alten Volkstänze. Die Griechen verstanden darunter nicht sowohl einen persönlichen Genuß als eine Darstellung für den Kreis der Betrachter. Allein so gewiß auch der Tanz einst etwas Schöneres war, als er jetzt ist, so gewiß bleibt doch, daß er nicht auf gleicher Höhe steht mit den eigentlichen Künsten, deren Ueberlegenheit eben darin begründet ist, daß sie mit totem, und deshalb ganz parierendem, nicht wie der Tanz mit lebendigem Material wirken. Und dasselbe gilt, wie gesagt, von der Schauspielkunst. Alle Ehre davor! Sie ist die bedeutendste unter den abhängigen Künsten, aber auch nur dies; sie erreicht nicht den Rang der selbständigen [1]).

Wir können also diese Dreiteilung nicht billigen. Dagegen gibt es eine andere Dreiteilung, die ihren tristigen Grund hat.

Sehen wir einmal jene ältere Disposition etwas näher an! Sie stellt Musik und Poesie als die tonischen, in der Zeitform operierenden Künste in ein Feld zusammen. Ist das wirklich gerechtfertigt? Auf den ersten Blick ist klar, daß in der Dichtkunst der Ton nicht die Bedeutung hat wie in der Musik. Sie schildert zwar mit Worten, und Worte folgen einander. Aber ihr innerer Schöpfer und Träger, der Geist, bewegt sich nicht im Raum wie die Tonwelle. Aber was leistet die Poesie in dieser den Zeitgesetzen angehörigen Darstellungsweise? Sitzt ihre Schönheit nur in der Sprachform, wie sie beim Musiker

[1]) Vgl. oben S. 229.

in der Bewegung des Tones selbst liegt? Sie offenbart mit Hülfe des Wortes dem inneren Auge Bilder von Gegenständen der räumlichen Welt. Sie unterscheidet sich von der Musik wesentlich dadurch, daß sie im Hörer oder Leser Vorstellungen von Gestalten, Scenen, Landschaften weckt, und die schöne Form ihrer Sprache soll nur mitwirken im Dienste der hier herrschenden Schönheit. Diese aber sitzt hier in den geistigen Anschauungen der Phantasie. So ist dem inneren Leben die Raumwelt erschlossen mit der Mannigfaltigkeit ihrer Erscheinungen. Dies kann die Musik nicht. Deshalb tritt die Poesie aus ihrer Nachbarschaft heraus und bildet eine Gattung für sich.

Ich will Ihnen ein Beispiel geben aus der Lyrik, die in ihrem ganzen Wesen so musikverwandt und doch so tief schauend ist, ein durch und durch lyrisches Gedicht, Mörikes Lied: „Das verlassene Mägdlein." Nehmen Sie nur den Anfang:

„Früh, wann die Hähne krähn,
Eh' die Sternlein verschwinden,
Muß ich am Herde stehn,
Muß Feuer zünden."

Da haben Sie doch ein Bild. Sie sehen eine Küche, einen Herd, ein Mädchen dabei.

Oder denken Sie an „Schäfers Klagelied" von Goethe:

„Da droben auf jenem Berge,
Da steh' ich tausendmal,
An meinem Stabe gebogen,
Und schaue hinab in das Thal."

Da steht vor Ihrem inneren Aug' ein melancholischer Hirte.

Wir haben ja gesehen: alle Sinnesverrichtungen kommen doppelt vor, einmal wirklich, wenn der Gegenstand zugegen ist, dann in der Phantasie als Erinnerungsbild. Aus irgend einem Anlaß taucht es plötzlich in uns auf, aber wir können es auch mit unserem Willen produzieren. Also es gibt ein Sehen, Tasten, Hören der ins Innere zurückgeschlagenen Sinne, und für diese innere camera obscura arbeitet die Poesie. Sie bringt Reihenfolgen von geistig angeschauten Bildern, die aus ganzen Gruppen von Gegenständen, Gebäuden, Menschen u. s. w.

bestehen. Die Schauspielkunst stellt das für das äußere Auge und Ohr dar. Aber wenn wir ein Drama nur lesen, so müßten wir ganz stumpf sein, wenn die Handlung mit ihren Personen und Scenen nicht unserer Phantasie gegenwärtig würde. Dies macht nun einen so starken Unterschied von der Musik, daß wir die Poesie, von ihr getrennt, als eine Kunst für sich nehmen müssen. Und so bekommen wir eine Dreiteilung, die berechtigter ist und sich schöner aufbaut.

Auf der ersten Stufe haben wir also die bildenden Künste. Ihr Material ist greifbarer, körperlicher Stoff. Die Grundanschauung, innerhalb der sie darstellen, ist der Raum. Sie breiten vor uns aus die sichtbare, strahlende Welt. Ihr Licht ist natürliches Licht oder in das Bild hineingemalt. Die geistigen Kräfte, denen sie entspringen, sind auf scharfes Erfassen von Formen und Farben organisiert.

Die Kunst der zweiten Stufe, die Musik, resorbiert die ganze Welt der sichtbaren Gegenstände, zieht sie ins Innere der Seele zurück, saugt sie bis zu voller Lösung ein und ist bloß Stimmung. In ihr kehrt sich das Gemüt ganz ab von den zerstreuenden Eindrücken der Erscheinungen, um tief in sich zu gehen, dem eigenen Empfindungsleben zu lauschen und mit sich selber allein zu sein. Wer vorzüglich stimmungsvoll auffaßt, wird sich am liebsten ans Gehör wenden, denn dieses ist ja der eigentlichste Sinn der Intimität. Die Musik wird so das Echo der Welt in der menschlichen Seele.

Die Kunst der dritten Stufe, die höchste, geistigste, die Poesie eröffnet dem inneren Sinne wieder das ganze Reich der sichtbaren Erscheinungen [1]). Diese leben nun im anderen Licht und Zusammenhang des Seelenlebens von neuem auf als geistig durcharbeitete und von Gedanken umwobene Gebilde. Sie stellt mit Worten dar, benutzt also kein Material mehr im eigentlichen Sinne. — Dies ist schon festgestellt und bedarf kaum einer näheren Begründung [2]). — Ihre Worte brauchen

---

[1]) Vgl. S. 23.
[2]) Vgl. S. 22, 225.

nicht physisch gehört zu werden, man kann sie auch nur lesen. Zwar muß ich auch beim Lesen noch den Klang der Sprache in mir hören, aber diese ist für den Dichter doch nicht das, was für den bildenden Künstler Stein, Erz, Farbe, und nicht das, was für den Musiker der Ton ist. Die Schönheit seines Werks liegt eben keineswegs bloß in der Sprache. Was er geben will, ist ein Bild für unser Inneres; er braucht dazu die Sprache nur als ein Fahrzeug, seine Vorstellung zu uns hinüberzubringen [1]).

Und welche Bedeutung hat in der Musik das Instrument? Es gilt nur, solange es zittert, und nur dieses Zittern wird verwendet. Hier also fängt das Material schon an zu verschwinden. Bei der Poesie ist es endlich ganz beseitigt, denn des Dichters Material ist die Phantasie der Zuhörer oder Leser.

Und jetzt können wir auch die Begriffe *objektiv* und *subjektiv* anwenden; jetzt erklärt sich ganz leicht und einfach diese Terminologie, die wir in keiner Wissenschaft entbehren können. Sie erkennen sofort: die *bildenden Künste* sind sich gleich darin, daß sie *Gegenstände* mit körperlichem Material für das Auge darstellen, so daß ihre Werke draußen im Raume stehen. Sie kommen zu einem Palast, der Ihnen die Pracht seiner Fassade entgegenhält; Sie treten in einen Saal, da steht eine Statue vor Ihnen, da fesselt Ihren Blick ein Gemälde an der Wand. Dies nennt man doch im nächsten Sinne objektiv. Ein Objekt ist eben, was ich außer mir finde, ein äußerer Gegenstand. Und so versteht sich das Wesen und Schaffen des Architekten, Malers, Bildhauers als ein *objektives*.

Die *Musik* dagegen ist durch und durch *subjektiv*. Auch wer nicht viel sich den Kopf zerbrochen hat über dieses Wort, kann den Grund leicht einsehen. Subjektiv ist doch, was so recht meinem Inneren angehört, also das Gegenteil von allem dem, was äußerer Eindruck ist, ein Gemütszustand, wobei ich intim in mir selber bin. So verhalte ich mich im Gefühls-

[1]) Daher kann sich die Poesie auch der Prosa bedienen. Dies ist ein feiner Punkt, der an seinem Ort recht ausführlich besprochen werden will.

leben. Und so in der Musik, die ja mit ihren Tönen nur Gefühle, nur Stimmungen ausdrückt und keine Objekte, kein Bild geben kann, wenn sie sich nicht mit der Poesie verbindet.

Wenn es nun wahr ist von der Poesie, daß sie die sichtbare Welt mit ihren Objekten unserem inneren Auge wieder aufstrahlen läßt und zugleich diese Objekte mit dem inneren Geistesleben tiefer zusammenbringt, so ist es leicht zu verstehen, wenn ich sage, daß die Poesie, wie sie Zeitfolge und Raumfolge eint, so auch subjektiv und objektiv zugleich ist, subjektiv, weil sie aus der Tiefe des Geistes kommt, und objektiv, weil sie dem inneren Auge Gegenstände malt.

Es ist nun selbstverständlich, daß wir mit dieser Dreigliederung nur ein logisches Verhältnis, nicht den geschichtlichen Gang geben. Wir bringen darin zuletzt, was in der Geschichte doch sogleich hervortritt. Die Poesie, als die relativ müheloseste, ist wohl neben der Baukunst, als der am frühesten notwendigen, die älteste Kunst. Die Sprache liegt ja dem Menschen jeden Augenblick zunächst, gehorcht ihm am ersten, um Gefühle auszudrücken, und verbindet sich so leicht mit der Musik, die wohl ebenso alt ist, so daß dann beide das begründen, was wir naive Kunst nannten, Kunst vor der Kunst. Unsere Einteilung und der Gang der Entwickelung stimmen also nicht überein. Das thut aber nichts; es kann wohl kommen, daß wir logisch als das letzte setzen müssen, was historisch das erste ist. Die wahre, volle, vertiefte Poesie ist dann übrigens später als alle anderen Künste entstanden, das künstlerisch durchgearbeitete Drama erst, nachdem Architektur, Plastik, Malerei und Musik Blütestände erreicht hatten. So ist die Umkehrung noch mehr begründet, so erscheint unser Stufenbau doch auch wieder historisch gerechtfertigt.

Wir haben darin bisher bloß drei Gattungen unterschieden: bildende Kunst, Musik, Poesie, als ob Architektur, Plastik, Malerei bloß Zweige am Baum des ersten Gebiets, bloß Arten der Gattung wären, die wir bildende Künste nennen. In Wahrheit sind sie selbständige Gattungen. Allein sie haben eben das Gemeinsame, daß sie mit körperlichem Stoffe Sicht-

bares im Raum darstellen. So erscheint die Fünfzahl doch wieder im Grunde dreiteilig, wie die menschliche Hand.

Wir wollen uns nun aber die innere Ursache klar machen, woraus die Verschiedenheit der drei Künste des ersten Gebietes zu erklären ist. Sie liegt im Wesen der Anschauung. Es gibt verschiedene Arten zu sehen. Das Auge des geborenen Architekten achtet vor allem auf die Verhältnisse; er hat den messenden Blick. Und wer so angelegt ist, daß er vorzüglich die organische Form als solche erfaßt, den wird an einer Gestalt irgend ein Mangel des Wuchses, irgend eine verkümmerte, verzogene Bildung, zu langer oder zu kurzer Rumpf, schiefer Mund u. dergl. so genieren, daß keine noch so blühende Farbe, kein noch so reizendes Mienenspiel ihm das verdecken und annehmbar machen kann; er sieht sogleich darauf. Die Form als Form bleibt sein Augenmerk. Das ist der geborene Bildhauer. Andere dagegen sehen malerisch und werden geneigt sein, sich mit einem Mangel in der Gestalt zu versöhnen, wenn nur die Farbe und der Ausdruck schön ist.

Auch für den Laien kann es ungemein bedeutend werden, daß er sich davon Rechenschaft gibt. Nordländer, Deutsche, die nach Italien kommen, hört man viel klagen, daß sie die gerühmte Schönheit der italienischen Frauen nicht finden können. Es sind Leute, die malerisch sehen. Wer aber darauf achtet, wie z. B. ein Nacken aufgesetzt ist, der wird sich dort nicht beschweren über Mangel an Schönheit; er sieht eben plastisch. Wir müssen für die südländische Natur erst plastisch fühlen lernen. Nur wer das nicht gelernt hat, wird auf den Bergen Griechenlands und Italiens unser saftiges Grün suchen und enttäuscht sein, weil er es nicht findet.

Die Unterschiede der Auffassung wären ferner in den übrigen Künsten zu verfolgen, namentlich in der Poesie. Diese Kunst zerlegt sich entschiedener und begreiflicher als jede andere in drei Zweige: in Epik, Lyrik, Dramatik. Wir werden erkennen, wie sich darin die übrigen Künste gewissermaßen wiederholen.

Es gibt also sieben Künste, wenn Sie wollen, doch im

Grunde reduzieren sie sich auf drei. So unterscheiden wir sieben Farben der prismatischen Strahlenbrechung des Lichts und drei Kardinalfarben. In allem, was ist, teilt sich der Kreis einer Einheit in Radien. Das nächste Beispiel haben wir an der Differenz unserer leiblichen Organe. Denken Sie ferner an die Temperamente, womit die Menschen in ihrer Grundstimmung voneinander abweichen! Nicht anders verhält es sich mit den Auffassungsarten der Phantasie, und darin ist ja die Teilung der Künste begründet. Aber durch alle Glieder fließt dasselbe Blut. Und wie in jedem der verschiedenen Temperamente, so wirkt in jeder der besonderen Gaben, die den verschiedenen Künsten zu Grunde liegen, doch immer die eine, unverkürzte Menschenseele — nur in verschiedener Weise. Wie in allen Farben das eine Licht waltet, so verkörpert sich in allen Künsten doch bloß die eine Kunst; obwohl ihr Unterschied fix besteht, sind sie miteinander doch ein Organismus und von demselben Lebensstrom durchdrungen.

Nehmen Sie das einmal etwas näher! Sehen Sie hinein in das innere Verhältnis der aufgeführten Künste, so betrifft Sie eine merkwürdig tiefe Verwandtschaft von Architektur und Musik. Wer ein monumentales Gebäude formsinnig anschaut, der hat ein Gefühl, als fange es an zu klingen. Bekannt ist die Sage der alten Griechen, die Steine der Mauern von Theben haben sich von selbst zusammengefügt, angelockt vom Lyraspiel Amphions. Es ist etwas keck, aber wahr, wenn Wilhelm Schlegel die Baukunst eine gefrorene Musik nennt. Man könnte vielleicht auch sagen, die Musik sei eine aufgetaute Baukunst; aber das wäre zu spielend. Der Gegensatz dieser Künste ist doch so groß. Die eine steht starr im Raum, die andere schwebt unendlich wechselreich in der Luft. Und trotzdem sind sie eigentümlich verwandt.

Sodann bedenken Sie: von der Architektur werden Bilder herübergenommen in alle Künste. Wir brauchen gern den Ausdruck Bau, wir sagen: der Körper dieses Menschen ist schön gebaut, diese Landschaft, diese Gruppe baut sich harmonisch auf. Bau nennen wir nicht nur die Form und innere Ord-

nung eines Musikwerks, auch der Dichter „baut" seine Verse und Strophen, seine Komposition, seine Akte.

Etwas der Musik Verwandtes ist ferner nicht nur in der Architektur, sondern auch in den übrigen Künsten. Man sagt oft von einer Landschaft, sie sei musikalisch, von schön geformten Bergen, sie bewegen sich musikalisch, rhythmisch. Die griechischen Bildhauer nannten die Proportion der menschlichen Gestalt Rhythmos. Und in der Malerei, wie gern und mit wieviel Grund sprechen wir da von Konsonanz und Dissonanz der Farben, die so sehr an Klänge erinnern! Wir gebrauchen den Ausdruck: Farbentöne, Farbenaccorde, wie wir andererseits in der Musik von Klangfarben reden. Es tragen sich die Begriffe von einer Kunst immer wiederum auf die andere über, und dieser Wechselbezug, dieser tiefe Zusammenhang beruht auf der Wahlverwandtschaft unserer Sinne. Wenden Sie die Musik auf die Poesie an, so erscheint nicht bloß die Lyrik mit ihr verwandt und einladend, von ihr begleitet zu werden. Auch mit dem Epos und Drama kann sie sich verbinden, und auf alle Poesie wird man gern musikalische Begriffe anwenden. So pflegt man eine sanfte Stelle in einem Gedichte oder Schauspiel ein Adagio zu nennen.

Endlich die Poesie selbst als Wertbegriff der übrigen Künste. In allen kann man für etwas Wohlgefälliges, unmittelbar Bewegendes das Prädikat poetisch brauchen. Doch man darf das nur behutsam thun. Man sagt: diese Landschaft, diese Gruppe, dieses Gebäude ist voller Poesie. —

So spielen Rapporte zwischen allen Künsten hinüber und herüber und zeigen, daß in ihnen eine Seele waltet. Man kann sie daher auch anders einteilen als ich. Bloß mit der Zweiteilung ist es ein für allemal nichts.

Hegel[1]) ordnet so:

1. Die Architektur, die er — vielleicht nicht ganz glücklich — symbolisch nennt, weil sie im Grunde sinnbildlich wirke.

---

[1]) In seiner zu wenig mehr gelesenen Aesthetik. Darin ist zwar vieles ein überwundener Standpunkt, aber auch so manche von einer wahren Pracht künstlerischer Anschauung erfüllte Partie, die Sie bei diesem angeblich so trockenen Philosophen sehr überraschen wird.

2. Die Skulptur. Sie ist ihm die sattste aller Künste, die wahrhaft klassische, weil hier Ausdruck und Form das reinste Gleichgewicht haben. Und dies ist wahr, denn in einem echten Bildwerk erscheint die leibliche und die seelische Existenz als ein Wesen, das wie ein unteilbarer Guß durch und durch in sich verbunden und geschlossen ist. Wer meint, er dürfe vor einer Statue nur auf das Gesicht sehen, versteht die Plastik nicht. Die ganze Gestalt muß man betrachten; ihr Ausdruck liegt nicht bloß im Gesicht, sondern in allen Teilen. Es ist ein bis zum Rande volles Gefäß, nicht unter-, noch überfüllt und nicht schwankend.

3. Malerei, Musik und Poesie. Diese Künste, welche hier miteinander ein einziges Fach bilden, nennt er die romantischen, weil in ihnen der geistige Ausdruck die körperliche Form überwiege. — Romantisch nennen wir das Phantasieleben des Mittelalters, denn es neigt zu Formen, die uns den Eindruck machen, als wiesen sie auf einen unendlichen Hintergrund. Hegel bringt nun diesen historischen Terminus in eine einfach logische Disposition von Grundbegriffen. Aber da gehört er nicht hinein.

Christ. Hermann Weiße gliedert so: 1. Die Musik, die Kunst der bloßen Empfindung, die körperlose Seele aller Kunst. 2. Sie gewinnt Körper in den bildenden Künsten. 3. Sie nimmt die ganze sichtbare Welt wieder zurück in sich, um sie geistig ganz zu durchdringen in der Poesie. Diese Anordnung ist fein, würde sich aber doch nicht empfehlen[1]).

Eine andere wäre wieder zweigliederig: 1. Architektur und Musik. Beide abstrakt, abgezogen von der Welt der Gegenstände; beide ohne eigentliches Vorbild in der Natur, also nicht nachahmende Künste. 2. Skulptur, Malerei und Poesie, die realen Künste. Da bekommt man nun wieder interessante Parallelen, denn die Architektur im ersten Glied ist verwandt mit der Skulptur im zweiten und die Musik mit der Malerei. —

Das Angeführte reicht hin, um zu zeigen, daß die Künste im Grunde bloß eine Kunst sind.

---

[1]) Siehe oben S. 81.

Diese ihre lebendige Einheit bewirkt nun, daß sie sich aneinander anlehnen. Die Architektur gibt ja die Stätte her für alle übrigen Künste und erweist sich auch deshalb als die Fundamentalkunst. Denken Sie nur an den Skulpturschmuck des Parthenon! Da sehen wir die ganze Bevölkerung Athens in feierlichem Zuge vorüberziehen, ihrer Göttin die Festgeschenke zu überbringen. Denken Sie ferner an die Fresken der sixtinischen Kapelle! Dieses Verhältnis der Skulptur und Malerei zur Baukunst ist sehr wichtig; daraus erwachsen große Ideenreihen.

Die Malerei lehnt sich an die Poesie. In der Illustration von Büchern hat ja die deutsche Malerei des 16. Jahrhunderts fast mehr von ihrem Geiste entwickelt als in selbständigen Werken.

Es gibt aber auch Entlehnungen von Stoffen. Das hat zweierlei Bedeutung. Es geschieht entweder zum Zweck des Nachbildens oder des Umbildens.

Eine Kunst kann das Werk einer anderen nachzuahmen suchen. So kann der Maler mit seinen anderen Mitteln und zu seinem anderen Zweck das Aeußere und Innere von Gebäuden wiedergeben. — Auch Statuen werden zuweilen in Gemälden abgebildet. Doch das hat nur geringen, nebensächlichen Wert. — Der Dichter kann Paläste, Hütten, Kirchen, Bilder zu schildern suchen, aber es wird sehr schwach ausfallen, und wenn er gar Musik beschreibt, noch schwächer.

Aber auch zu voller Verarbeitung leihen die Künste einander Stoff, der schon von ihnen geformt ist. Wie sehr dient Malern und Bildhauern die Poesie zur Fundgrube! Was haben sie nicht alles aus der Ilias und Odyssee geschöpft. In der Lesche der Knidier zu Ephesos war von Polygnot die Eroberung Trojas und Odysseus im Hades dargestellt. Die Laokoongruppe ist frei nach Schilderungen von Sophokles, Virgil u. a. gebildet. Mit Dichterscenen ausgemalt sind die Residenzen in München, Weimar, Stuttgart und das Schloß Hohenschwangau.

Andererseits erhält die Poesie dann wieder Motive von der Malerei und Plastik. Und innerhalb ihrer selbst, unter

ihren Arten findet ein reger Austausch statt. Wie viel verdankt z. B. das Drama dem Epos! So wird hinüber und herüber gereicht auf jede mögliche Weise.

Endlich die Verbindungen, die wir von den Anlehnungen wohl unterscheiden müssen. Da gilt nun der Satz: Nie können sich zwei Künste so vereinigen, daß jede von beiden ihr ganzes Wesen selbständig zeigt, sondern eine von beiden muß untergeordnet sein, oder nur Motive darbieten.

Malerei und Skulptur verbinden sich, aber nicht gleichwertig. Wir haben uns schon gesagt: Die Malerei darf dabei nicht mit vollem Kolorit, sondern nur sehr unselbständig auftreten[1]). Eine Statue verträgt nur einen Anflug von Kolorit; sowie Sie mehr geben wollen, entsteht etwas wie eine Wachsfigur.

Poesie und bildende Kunst können wohl zusammentreten, aber das Wort führt schneller voran als die äußere Erscheinung.

Unmöglich ist es, Musik und Malerei zu vereinen; sie wollen verschiedene Zeiten und Momente der Wirkung. Aus der bekannten Raffinerie unserer Zeit hat man es zwar versucht, also zu Gemälden Tonstücke gespielt. Aber das taugt nichts. Auge und Ohr sind zwei ganz verschiedene Sinne; was dem einen recht kommt, das stört den anderen. Wenn ich Musik höre, so muß meine ganze Seele hierfür gesammelt sein, und was dabei zu sehen ist, zerstreut nur. Die Musik wirft mich in mich zurück, in einen Stimmungszustand, und dieser ist nicht vereinbar mit objektiver Anschauung. Es geht nicht zusammen.

Dagegen hören wir gerne Musik im Anblick rhythmisch bewegter Gestalten; sie paßt zum Tanz[2]).

Eine schöne Vollverbindung von Künsten haben Sie im Theater. Da stellt der Architekt den Raum, der Maler die Dekoration. Der Dichter verfaßt den Text des Dramas. Die Schauspieler bringen die von ihm erfundenen Charaktere und

---

[1]) Vgl. oben S. 202, 249, 259, 287.
[2]) Vgl. oben S. 291.

Scenen leibhaft vor Augen. Und das Orchester gibt stimmungsvolle Musik dazu. Aber an der Spitze dieses Bundes muß der Dichter stehen; seine Kunst muß vorwalten.

In der Oper jedoch, da tritt er zurück. Ein Operntext soll nicht einmal besonders poetisch sein, denn hier ist die Musik die Hauptsache.

Es gibt überhaupt keine Verbindung von Künsten, worin nicht eine von ihnen herrscht. Richard Wagners Kunstwerk der Zukunft, d. h. eine Oper, worin sämtliche Künste gleichwertig vorkommen sollen, ist ein Phantom, ein Ungeheuer, eine Strapaze, seine Theorie der theatralischen Allkunst, worin die einzelnen Künste aufgehen sollen, ein utopischer Wahn. Einer der Künste gebührt stets der Vortritt, die führende Gewalt; die übrigen mögen folgen und dienen, soweit es ihnen zukommt.

§ 5.

Aus verschiedenen Gründen teilen sich die Künste in Zweige, und diese Zweige verzweigen sich selbst wieder. Am stärksten ist diese Teilung in der Dichtkunst, in deren drei Zweigen sich die Dreiteilung der Kunst in Künste wiederholt. Neben der selbständigen und freien Schönheit macht sich ferner die unselbständige, dienende Schönheit in ihrem Werte geltend, begründet Nebenformen, Anhänge zu den Künsten.

Jede Kunst treibt mehrere Aeste und Zweige aus ihrem Wesen hervor. Hierauf näher einzugehen, ist Sache der Lehre von den einzelnen Künsten. Einer der Gründe dieser Teilung wird im Unterschied der Stoffwelten liegen. So ergibt sich aus den Eindrücken der unorganischen und vegetabilischen Natur die Kunst des Landschafters als ein eigener Zweig der Malerei. Dieser spaltet sich wiederum in die stilistische und in die intime Richtung, dann auch nach den Seiten der Natur (Marine u. s. w.). So gehört einer besonderen Art an das Genrebild (oder wie ich gerne sage: Sittenbild), so das Tierbild, so das Porträt, so das historische Bild. Andere Son-

derungen bewirkt das Material und das hiemit zusammenhängende technische Verfahren, weil es einen Unterschied im Stil begründet. Als eine Kunst für sich erscheint die Marmorbildnerei, die Erzplastik, die Malerei al fresco und die in Oel. Der Freskomaler muß schnell malen; er weiß, er muß fertig werden, ehe der frisch aufgelegte Kalkbewurf der Wand eintrocknet. Er hat keine Zeit, sich bei den kleinen Zügen aufzuhalten; er ist genötigt, sich auf das Wesentliche zu beschränken. So hat sich in der italienischen Freskomalerei der große Stil ausgebildet. Anerkannt ist auch, daß die Blüte der Münchener Kunst in Zusammenhang damit steht, daß König Ludwig I. den richtigen Gedanken hatte, Fresken malen zu lassen. Die alten Bilder, die sich dort unter den Arkaden befinden, sind zwar noch steif und haben manche Fehler (ganz abgesehen davon, daß sie in der Technik an Gegenbauers Fresken im königlichen Schloß zu Stuttgart nicht entfernt hinkönnen). Aber ich sehe sie immer mit Pietät an, weil ich mir sage: an ihnen hat sich der Stil entwickelt. —

Dann Umfang und Werkform: Büste, Maske, Herme, Statue, Gruppe, Reihe, Relief, Vollfigur, Höhe, Breite, Rundbild, Medaillon, Zwickelbild, Diptychon, Triptychon u. s. w.

Dann der Ort: Giebelskulpturen, Friesreliefs, Pfeilerstatue, Kirchenbild, Deckenbild u. s. w.

Endlich die Poesie. Sie spaltet sich am stärksten in Arten, und diese verselbständigen sich so sehr, daß sie fast wie eigene, voneinander grundsätzlich getrennte Gattungen auftreten: die Epik, die Lyrik und die Dramatik. — Worin ihr Unterschied begründet ist, hat die Lehre vom Wesen dieser Kunst zu zeigen. — Hier spiegelt sich nun das ganze Reich der übrigen Künste wieder ab: das Epos entspricht der bildenden Kunst, das lyrische Gedicht der Musik, das Drama aber — der Poesie, es ist konzentrierte Poesie. Es wird einleuchten: der epische Dichter hat die Aufgabe, zu malen, d. h. allerdings nicht so, wie Lessing es meint, wenn er es ihm verbietet, aber in gewissem Sinne. Er muß doch dafür sorgen, daß man seine Gestalten innerlich sehe. Und so gleicht er am allermeisten dem Maler, so auch

und vielleicht noch mehr dem Bildhauer, denn vor seinem Auge steht die Welt vollkommen sächlich, vollkommen objektiv da.

Ferner bedenken Sie die Anziehung, die zwischen Lyrik und Musik waltet. Sie kommt davon her, daß beide innerlich verwandt sind. Die Musik ist ja Stimmungskunst und die Lyrik Stimmungspoesie; beide sind also ganz besonders recht subjektiv.

Dagegen also das Drama: die Poesie der Poesie, die Quintessenz, der gegorene Wein der Poesie. Da ist die Poesie am meisten sie selbst, weil sie hier die Welt, die Ereignisse, die Objekte darstellt, wie sie von den Centren menschlichen Willens bewegt werden, wie sie zu den subjektiven Kräften bezogen sind, weil also hier die höchste Vereinigung des Subjektiven und Objektiven stattfindet.

So viel hier über die Zweige der Dichtkunst.

Jetzt muß noch die Rede sein von den unselbständigen, unfreien, bloß anhängenden Künsten und ihrem Unterschied von den freien, selbständigen. Dies ist eine uralte Distinktion. Sie kommt schon vor bei den Kirchenvätern, von denen man es nicht erwarten sollte, daß sie auf Aesthetisches eingehen. So spricht bereits der gute Augustin (der freilich klassische Bildung hatte) von pulchritudo vaga, also einer Schönheit, die frei, schwebend, nicht an etwas gebunden, sondern für sich selber da ist, und von pulchritudo adhaerens, einer Schönheit, die geknüpft ist an ein anderes, was nicht zu ihr gehört.

Schon ihr Name bekundet, daß die anhängenden Künste nicht auf der Höhe der freien stehen. Aber wir müssen ihren Wert ganz und fern von jeder Unterschätzung erkennen. Hier jedoch kann ich nur einen skizzenhaften Ueberblick geben.

Ein Grund, warum wir die Schönheit, die hier in Rede steht, „bloß anhängend" nennen, liegt darin, daß sie hier nicht rein um ihrer selbst willen auftritt, sondern bloß, um einen Gegenstand zu schmücken, der dem Bedürfnis und der Bequemlichkeit dient. Die Schönheit ist an sich zwecklos, ist Selbstzweck, aber sie baut, sie heftet, schmiegt sich auch an Dinge, die zu einem anderen, außerästhetischen Zwecke da sind, und er-

hebt sie damit zu ihrem Adel. Das ist das große Gebiet des Kunsthandwerks, dessen Wert ich nicht zu verfechten brauche zu einer Zeit, die so viel Gewicht darauf legt.

Dies gibt nun Anhänge an die verschiedenen bildenden Künste. An die Architektur schließt sich alles, was bauartig ist, Altar, Kanzel, Chorgestühl, in unserem Haus der Ofen; dann was der Schreiner und der Schmied macht, der Zimmermaler, der Weber, der Bortenwirker, der Tapezierer und der Polsterer.

Nun kommen die Zweige der Kleinkünste. Damit verbindet sich zum Teil die Skulptur, indem sie ihre Gebilde, Miniaturkopien plastischer Kunstwerke u. dergl. an diese Dinge knüpft. Der Töpfer, der Drechsler, der Bronzetechniker, Goldschmied und Juwelier, der Buchbinder hat Werke zu liefern, von denen wir erwarten, daß sie uns durch Form und Schmuck erfreuen. Künstlerisch gebildete Talente sollen ihre Zeichner sein; und ihre Modelleure sollen ihnen die rechten Farben angeben.

Auch der Schneider und der Sattler ist zu berücksichtigen; auch was sie machen, sind ja Dinge, die die Aesthetik recht sehr angehen.

Und noch etwas anderes hätten wir in diesem Zusammenhang zu schätzen: die graphische Nachbildung und Vervielfältigung, Kupferstich, Holzschnitt, Radierung, Lithographie, wodurch Kunstwerke in unzähligen wohlfeilen Kopien verbreitet werden. Was gibt dies einen schönen, großen, weiten Blick, wenn wir sehen, wie so die Kunst in unzähligen Röhren ins gewöhnliche Leben hineinströmt! Das freie, um seiner selbst willen geschaffene Kunstwerk ist etwas Vornehmes, Strenges; wenige können es sich aneignen, und es ist im höheren Sinne wichtig, daß es sehr viel kostet. Aber hier wird die Kunst populär; sie steigt herab von ihrem Throne und berührt mit dem Kuß des Genius die Stirne, die von der Not gefurcht ist. Ja, es ist wirklich reizend zu sehen, wie die Sonne der Kunst sich zerteilt in tausend Sterne und kleine Funken, die Welt zu erleuchten in die letzten Winkel. Dies ist das ganze Kunstleben. Der hat nicht den wahren Kunstsinn, der meint, solche Dinge dürfte er verachten. Wenn einer eine Galerie aufsucht, wo es ein neues

Gemälde zu sehen gibt, aber an einer Auslage neuer Waren dekorativer Kunst gleichgültig vorübergeht, so zweifle ich, ob er den wahren Formensinn hat. —

Zum Gebiete der anhängenden, nicht ganz eigentlich selbständigen Künste gehören nun aber auch die Künste, die mit lebendigem Stoff operieren.

An die Landschaftsmalerei knüpft sich die Gartenkunst. Ich habe schon konstatiert, daß sie unselbständig ist, weil sie mit Stoffen arbeitet, die nicht gut gehorchen [1]). Die lebendige Natur um uns läßt sich nicht so fügsam wie das Farbenzeug des Malers zur Herstellung schöner Veduten brauchen. Man kann zwar viel zu stande bringen durch die Art, wie man den Boden verändert, vertieft, aufschichtet, das Wasser leitet, die Bäume, Wiesen, Blumenbeete gruppiert. Bei Ludwigsburg z. B. befand sich ein Steinbruch. Man arbeitete daran, bis man den Felsen herausbrachte, auf dem jetzt die Emmisburg steht. Dann richtete man es ein, daß sich ein Wasserfall ergoß und unten einen See bildete. Das ist nun wohl etwas, aber doch wenig im Vergleich zu dem, was ein Maler machen kann. Alle wahre Kunst gibt nur einen Schein; und ihr Idealbild ist nicht wirklich. Der Landschaftsgärtner jedoch will es wirklich machen, daher seine Abhängigkeit von allem Möglichen.

Dann die Gymnastik, der ganze Reichtum an ästhetischen Bewegungen und Stellungen beim Turnen und Spielen, wie viel günstigen Stoff bietet sie dem Bildhauer! Man könnte sagen: dies ist wirklich lebendige, wirklich bewegte Skulptur. Allein sie arbeitet mit lebendigem Stoffe, und sie dient dem Zwecke, daß der Mensch lerne, seinen Körper zu beherrschen. Tausende und Tausende leben und meinen, ihr Körper gehöre ihnen. Er gehört ihnen aber nicht, weil sie versäumt haben, sich seiner zu bemächtigen, daß er ihnen folge; er macht ja allerhand Bewegungen, die sie nicht wollen, und sein Gang ist ein tierisches Schieben. Dagegen tritt nun die Gymnastik mit ihrer veredelnden Zucht ein, jedoch ihr Mittel und ihr Zweck ist nicht ästhetisch.

---

[1]) Vgl. oben S. 227, 228.

Im Anschluß daran wäre zu betrachten der Tanz, dessen Stoff ja auch ein lebendiger, nämlich der Menschenkörper ist[1]).

Endlich aber die höchste unter allen bloß anhängenden Künsten, jene, die das Drama zur wirklichen Anschauung umwendet: die Schauspielkunst. Wie wenig wir sie unterschätzen, wird sich stets zeigen, wo ein Anlaß vorliegt, ihr eine nähere Betrachtung widmen zu können. Aber dennoch bleibt es dabei: auch sie arbeitet mit lebendigem Stoff und ist deshalb nicht vollkommen frei[2]).

Es ist dies also der zweite Grund, aus dem Nebenkünste unselbständiger Arten entstehen. — Der andere, haben wir gesehen, besteht darin, daß sich die Schönheit an bloß dem Gebrauch Dienendes anschmiegt. — Nun aber kommt hinzu noch ein dritter, der ja auch in der Gymnastik und in der Schauspielkunst mitwirkt: das ästhetische Vermögen kann ja auch der Erkenntnis, der Moral, der Politik und dem Staatsleben dienen.

Die Malerei z. B. geißelt mit tendenziösen Karikaturen die Schwächen und Laster ihrer Zeit.

Ebenso kann die Poesie sich dem Zwecke widmen, zu belehren, zu mahnen, zu strafen, zu verspotten, zu bessern, zu erbauen. Dann gibt es noch Gebiete, wo sich Wissenschaft und praktischer Zweck mit einem gewissen Grad von Poesie verbindet; Rhetorik und Geschichtschreibung. Das ist gewiß höchst respektabel. Es gibt allerliebste Lehrgedichte. Nehmen Sie nur die zwei prächtigen von Goethe und Schiller: „Der Zauberlehrling" und „Die Teilung der Erde"! Die sind ja ganz und gar köstlich. Aber alles derartige steht doch nicht auf der Höhe der wahren, reinen Poesie, denn diese hat als solche keinen Zweck; sie will nicht erziehen, sondern einfach die Welt in idealem Licht zeigen. Wenn einer sagt: den Zweck hat sie, daß man sich freue, so frage ich: was brauchst du dich zu freuen? Er entgegnet: das versteht sich doch von selbst! Und meine Antwort lautet hierauf: ja, eben darum sagen wir, die

---

[1]) Vgl. oben S. 291.
[2]) Vgl. oben S. 229, 291.

reine Poesie ist zwecklos. Der Zweck kann versteckt sein, aber man merkt die Absicht, und man wird verstimmt; es ist eben doch Tendenzpoesie. Uebrigens wirkt das in ihr enthaltene Schöne immer auch für sich; und es wäre schief, zu behaupten, die Satire sei nur um des Streites willen da. Es verhält sich damit wie mit dem komischen Bild fürs Auge. Wie scharf hat schon der Sauerteig der Karikatur ins Leben hineingewirkt[1])! Aber schließlich ist sie bloß heiter um der Heiterkeit willen, und das recht Närrische, ausgelassen Lustige darin steht dann höher als das Scharfe, Polemische. So werden wir uns wohl hüten, Werke, die einesteils allerdings einen sittlichen Zorn auf die faule Gegenwart aussprechen, deswegen einfach für Satiren zu halten. Es schwebt mir Aristophanes vor. Der schneidet mit einem furchtbar scharfen Messer ins faule Fleisch des Griechentums seiner Zeit. Darin ist er grimmiger Satiriker. Aber er gerät dabei wiederum in eine Tollheit, die über den Zweck hinausgeht; er wird an sich komisch. Und Rabelais, der war auch Satiriker; aber seine Spottlaune, die allerlei Unfug im Hof- und Staatsleben und namentlich die großen Lügenromane zum Gegenstande hat, geht weit darüber hinaus; sie ist kreuzlustig und begründet das freie Lachen, das ein besseres ist als das Lachen des Hohns.

Diese Andeutungen mögen Ihnen genügen, um sich jetzt ein Bild zu machen, wie reich die Kunst ist, wie sie in alle Poren des Lebens ihre reinere Luft ergießt.

---

[1]) Vgl. oben S. 46.

Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung Nachfolger
Stuttgart und Berlin

Vorträge von
Friedrich Theodor Vischer

Für das deutsche Volk herausgegeben von Robert Vischer

Erste Reihe:

Das Schöne und die Kunst

Zur Einführung in die Ästhetik

Mit Bildnis Friedrich Theodor Vischers. Dritte Auflage
Geheftet M. 6.— In Leinenband M. 7.—

Zweite Reihe:

Shakespeare-Vorträge

Sechs Bände. Geheftet M. 46.— In Leinenband M. 52.—
Jeder Band ist auch einzeln käuflich

Inhalt der Shakespeare-Vorträge:

Erster Band: **Einleitung — Hamlet, Prinz von Dänemark.** Zweite Auflage
Geheftet M. 9.— In Leinenband M. 10.—

Zweiter Band: **Macbeth — Romeo und Julia.** Zweite Auflage
Geheftet M. 6.— In Leinenband M. 7.—

Dritter Band: **Othello — König Lear**
Geheftet M. 7.— In Leinenband M. 8.—

Vierter Band: **König Johann — Richard II. — Heinrich IV. — Heinrich V.**
Geheftet M. 8.— In Leinenband M. 9.—

Fünfter Band: **Heinrich VI. — Richard III. — Heinrich VIII.**
Geheftet M. 8.— In Leinenband M. 9.—

Sechster Band: **Julius Cäsar — Antonius und Kleopatra — Coriolan**
Geheftet M. 8.— In Leinenband M. 9.—

Als ein streitbarer Mann von echt wissenschaftlichem Geiste ist Friedrich Theodor Vischer ein strenger Richter auch gegen sich selbst gewesen. Seine „Kritischen Gänge" sind zu einem guten Teile einer Kritik seiner eigenen „Ästhetik" gewidmet, und er war sich bewußt, daß dieses große systematische

Hauptwerk in seinen beiden ersten Teilen eines Neubaues bedürfe. Zur Ausführung eines solchen gelangte Vischer nicht mehr, aber einen vollwertigen Ersatz dafür bieten uns die von seinem Sohn herausgegebenen Vorträge über „Das Schöne und die Kunst". Sie wurden vor einem gemischten, nicht vor einem streng akademischen Publikum gehalten und bilden eine im besten Sinne gemeinverständliche Einführung in die Ästhetik. Einzelerscheinungen und Beobachtungen, deren Bekanntschaft bei einem solchen Publikum vorausgesetzt werden durfte und darf, bilden regelmäßig den Ausgangspunkt für diese Wanderungen durch die in abstrakter Behandlung so schwierigen ästhetischen Probleme, und Vischers Lehrweise wirkt um so anregender und nachhaltiger, als sie bei aller Tiefe und Festigkeit des Gedankenganges doch ganz frei ist von den lästigen Fesseln einer strengen Systematik.

Während in dieser ersten Vortragsreihe allgemeine Erkenntnisse das Wegziel sind, bildet in der zweiten, sechsbändigen ein einzelner Dichter den Gegenstand der Betrachtung. Ein halbes Jahrhundert lang hat Vischer immer von neuem den Werken Shakespeares die eindringendste Arbeit gewidmet, unermüdlich hat er an einer deutschen Übersetzung geschärft und gefeilt, immer klarer die Gesamterscheinung des Dichters wie den Kern und die innere Struktur der einzelnen Dichtungen erkannt und aufgedeckt. Auch hier ward es für seine Mit- und Nachwelt zu größtem Gewinn, daß er die Ergebnisse seines Denkens nicht einsam niederschrieb und in Buchform drucken ließ, sondern daß er sie wiederholt in freiem, lebendigem Vortrage ausgesprochen hat vor einem gebildeten, aber von der Einseitigkeit eines bestimmten Standes freien Publikum.

Mit hingebender Sorgfalt hat Herr Prof. Dr. Robert Vischer in Göttingen, gestützt auf zahlreiche, zum Teil stenographische Niederschriften einstiger Hörer, auch diese Vorträge seines Vaters herausgegeben. Ein starres Schema ist in ihnen nicht befolgt: von sechs Dramen (Hamlet, Macbeth, Romeo und Julia, Othello, König Lear, Richard III.) wird der ganze Text in meisterhafter Verdeutschung mitgeteilt, und zwar entweder in geschlossener Folge zwischen Einleitung und Erläuterungen gestellt oder szenenweise in diese verwoben; von den übrigen Dramen erhalten wir nur die wichtigsten Partien des Textes und solche, in denen ältere Übertragungen der Auffassung Vischers nicht gerecht wurden.

In „Nachträgen" am Schluß der einzelnen Bände werden die Ergebnisse der Shakespeareforschung bis auf die neueste Zeit fortgeführt; ein hervorragender Kenner dieses Gebietes, Herr Prof. Dr. Lorenz Morsbach in Göttingen, hat den Herausgeber in diesem Teile seiner Arbeit unterstützt.

Stuttgart und Berlin 1907

J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger

156
9315

Vischer, F.T. von
Das schöne und die kunst

W
.V82
S

DATE DUE

SEP 0 2 8 7
MAY 1 7 9 8

KOHLER ART LIBRARY